SİNEMA

İTALYAN SİNEMASINA BAKIŞ

ÂLÂ SİVAS



Kırmızı Kedi Yayınevi: 24
Sinema: 6

İtalyan Sinemasına Bakış
Âlâ Sivas

Kapak: Yüksel Doğru
Sayfa: Cüneyt Ç.
Düzelti: Salih Yavuz

Kırmızı Kedi Yayınevi
www.kirmizikedikitap.com
kirmizikedi@kirmizikedikitap.com
Ömer Avni M. Emektar S. No: 18 Gümüşsuyu 34427 İSTANBUL
T: 0212 244 89 82 F: 0212 244 09 48

Önsöz

Bernardo Bertolucci'nin 1964 tarihli *Devrimden Önce* filminde, Fabrizio'nun (Francesco Barilli) arkasından bir sinefil şöyle sesleniyordu: "Unutma, Rossellinisiz yaşanmaz!"

18 Ocak 1945'te savaşın yıkıntılarından henüz sıyrılmamış Roma'da ilk kez kamerasını çalıştıran Roberto Rossellini, *Roma Açık Şehir* yapıtıyla dünya sinemasına Yeni Gerçekçilik akımını armağan ederken, savaşın yıkıp geçtiği bir toplumun acılarını da unutulmaması adına belgelemiştir. Rossellini'nin ölümünün üzerinden 33 yıl geçmiş olsa da bugün İtalyan sinemasına gönül vermiş pek çok araştırmacı Bertolucci'nin filminden yükselen bu sesleniş karşısında bir kez daha saygıyla eğilmektedir. Rossellini'den De Sica'ya, Fellini'den Pasolini'ye dünya sinema tarihinde önemli yeri olan pek çok yönetmenini kaybetmiş olsa da İtalyan sineması, günümüzde ustaların mirasıyla yola devam eden genç auter'leri, yeni tartışmaları, hareketleri, türleri, endüstriyel mücadeleleri ile tarihsel tanıklıklarını sürdürmektedir. 1905'te çevrilen ilk filmi *Roma'nın Fethi*'nden günümüze dek İtalyan sinemasının kronolojik adımlarını takip eden bu çalışma, sessiz dönemden savaş sonrası yıllarına, Yeni Gerçekçilik'ten İtalyan Yeni Dalgası'na, İtalyan usulü güldürüden spaghetti-western'lere, televizyonun etkisindeki yıllardan günümüzün uluslararası genç auteur'lerine bir ülke sinemasının pek çok durağına uğramayı amaçlamaktadır.

İlk sessiz filmlerden yola çıkıp 90'lı yılların panoramasının başlangıcında noktalanan "İtalyan Sineması"nın ilk basımının ardından bu kitap, 90'lardan 2008 yılının sonuna uzanan dönemi de içine almaktadır. Yeni basıma eklenen "Krizden 'Yeniden Doğuş'a Günümüz İtalyan Sineması" başlıklı bölüm, Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu'nun (TÜBİTAK) 2008 yılı "Yurtdışı Doktora Sonrası Araştırma Burs Programı" kapsamında Università Degli Studi Di Padova'da öğretim üyesi Prof. Gian Piero Brunetta'nın danışmanlığında yürütülen "Günümüz İtalyan Sinemasını Oluşturan Dinamikler: Endüstriyel Değişim ve Anlatı Yapısı" konulu araştırma raporunun bulguları, yorum ve tartışmaları derlenerek hazırlanmıştır.

2000'lerin ilk yarısında beni İtalyan Sineması'na yönlendirerek bu alanda çalışmam için yolumu açan Prof. Dr. Esra Biryıldız'a; çalışmamın

(şimdilik) son bölümünü oluşturmam için temin ettiği kaynaklarla, fikirleri ve öğretileriyle ışık tutan ve Rossellinisiz yaşanamayacağını bir kez daha hatırlatan sinema tarihçisi ve yazarı sevgili Gian Piero Brunetta'ya teşekkür ederim. Ayrıca Sinemanın Ekonomik Tarihi alanındaki araştırmalarıyla bu çalışmaya destek olan Barbara Corsi'ye ve '90 sonrası arşiv çalışmaları sırasında filmlere ulaşmama yardımcı olan Dr. Erika Fasan'a teşekkür ederim.

Âlâ Sivas

Aralık 2009-İstanbul

İlk Yıllar

Roma'nın Fethi ve İlk Gösterimler

'Roma: 20 Eylül 1905 akşamı. Binlerce insan Nomentana Caddesi'nin girişinde Filoteo Alberini'nin "özel ve sanatsal" filmi *La Presa Di Roma*'nın [*Roma'nın Fethi*] gösterimine katılmak için bekliyor. Sinema yıllardır bir yenilik değil, bununla birlikte az sayıda insan ilk konulu İtalyan filmine şahit olduğunun farkında...'

Gian Piero Brunetta İtalyan sinemasının başlangıcı olarak kabul edilen Alberini'nin *La Presa Di Roma* adlı filminin ilk gösterim tarihinde yaşananları bu cümlelerle aktarmaktadır. *La Presa Di Roma* ilk konulu İtalyan filmi olmasının yanı sıra gerçekçi anlatımı, başarılı stüdyo ve dış çekimleriyle dikkat çekici bir yapım olarak seyircilerin beğenisini kazanmış ve İtalyan sinemasının resmi başlangıcını temsil etmesi açısından yaşayan bir anıt olma özelliğini günümüze dek taşımıştır. Ancak Brunetta'nın da belirttiği gibi, 1905 yılı İtalya'nın sinemayla ilk tanıştığı tarih değildir. İtalya'da sinema sanatının geçmişine bakıldığında ilk olarak 11 Kasım 1895 tarihi göze çarpmaktadır. Bu tarih, Filoteo Alberini'nin kinetografo Alberini olarak adlandırdığı icadına patent aldığı gündür, fakat bu kullanım hakkı ile gerçekleştirilen ilk çalışmalar ancak 1905 yılında gerçekleştirilebilmiştir.

Bu tarihe kadar birkaç Lumière eğitmeni ve yerli kameramanlar gündelik yaşamı doğal canlılığıyla kaydettiler. 1896 yılıyla birlikte gezici müzik ve gösteri kumpanyalarının gösterileri fotoğraflama teknikleriyle filme alındı. Lumière Kardeşler'in gerçekleştirdikleri film çalışmaları İtalya'da ilk kez gösterildiğinde izleyenleri büyük ölçüde etkilemiş ve İtalyan basınında övgü dolu ve şaşırtıcı yorumlarla yer almıştır. İtalya'nın sinemayla tanışmasının ve ilk gösterimlerin ardından sinemanın yaygınlaşması gezici sirkler ve kumpanyalar aracılığıyla gerçekleşmiştir. Bir süreliğine sinema gösterimleri gezici tiyatro kumpanyaları, sirk gösterileri ve kabarelerin sonunda bölümler halinde aktarılmış, daha sonra halk tarafından ilgi görmesiyle varyete gösterilerinin önüne geçmiştir. Bu noktada gezici kumpanyalardan sinema salonlarına geçiş sürecinde önemli rol oynayan iki isimden söz etmekte yarar vardır: Almerigo ve Luigi Roatto. Roatto Kardeşler sinemanın ilk yıllarında gezici kumpanyalarda çalışarak film gösterimlerini gerçekleştirmişlerdir. 1905 yılının Temmuz ayında Luigi Roatto tüm projeksiyon cihazlarını satarak kardeşiyle birlikte

Venedik'te ilk sinema salonunu (Cinema Edison) açmıştır. Bir yandan kısa film çalışmaları da gerçekleştiren Roatto Kardeşler, bu ilk girişimin ardından Udine, Cividale, Ferrara gibi şehirlerde de sinema salonları açarak yatırım alanlarını genişletmişler, böylece 1907 yılına gelindiğinde İtalya'nın pek çok şehir ve bölgesinde yaklaşık otuz sinema salonunun sahibi olmuşlardır. Roatto kardeşler tarihsel açıdan Alberini kadar önemsenmemiş olsalar da gezici kumpanyalardan sinema salonlarına geçişi sağlayan girişimleriyle bu iki sistem arasında anahtar rolünü üstlenmişlerdir.

İlk gösterimlerin ardından İtalya'da sinema, kendi seyirci kitlesini de yaratmıştır. Özellikle de kadın seyirciler için ortak bir eğlence alanı yaratan bu sanat genç, yaşlı, dışarıda ya da evde çalışan pek çok kadını biraraya getirerek erkek egemenliğinin sürdüğü meyhane kültürüne bir alternatif olarak gelişmiştir.

1915 yılına kadar hem sinema seyircisinin hem de sinema salonlarının sayısında artış göze çarpar. O zamana kadar ekonomisi tarıma dayalı, gelir düzeyi düşük bir ülke olan İtalya'da sinemanın gelişiyle yaşanan gelişmeler yeni bir endüstrinin oluşmasını ve ekonominin yükselişe geçmesini sağlamıştır.

İtalya'da Sinema Endüstrisinin Doğuşu

İtalyan sinemasında başlangıç tarihinden günümüze kadar olan süre içerisinde genel olarak sermaye ve üretim arasında bir tutarsızlığın olduğu görülmektedir. Bu durum sessiz sinema döneminde de geçerliğini korumuştur. Başlangıcından günümüze dek süregelen bu durum İtalyan sinemasının zaman zaman yaşadığı iniş çıkışların, ekonomik krizlerin, sinema endüstrisinin içine düştüğü geri dönüşü olmayan çıkmazların sebebini açıklamaktadır.

Sessiz sinema döneminde İtalya'da çok merkezli bir yapıya sahip olan film endüstrisinin yatırım merkezleri dört koldan ilerlemektedir: Roma, Milano, Napoli ve Torino. Sinema alanında yatırım yapan ilk isimler genellikle serbest girişimcilerdir. (Örneğin, Luca Comerio, Arturo Ambrosio gibi sinema operatörleri, Roatto Kardeşler gibi gezici kumpanyalarda çalışan ve gösteri dünyasında tecrübe edinmiş kişiler...) Sessiz sinema yıllarında etkili olan yatırım merkezlerinden ilki Roma'da kurulmuştur: Filoteo Alberini ve Dante Santoni 1905 yılında sinematograflar için pelikül yapım merkezi kurmuşlar, daha sonra bu merkez 1 Nisan 1906 tarihinde Cines adlı prodüksiyon şirketine dönüştürülmüştür. Cines, Fransız sinemasının ilerleyişine yetişmek

amacıyla 1906 yılından itibaren hızlı bir çalışma sürecine girmiştir. Öncelikle yabancı teknisyenlerin İtalya'ya getirtilmesiyle film üretiminde hem sayısal anlamda hem de kalite anlamında yükselişe geçmeyi hedeflemiş, böylece 1907 yılında şirket, yılda yaklaşık 50 adet film çevirebilme kapasitesine ulaşmıştır. Cines'in ilerlemesi 1907'de New York'ta Roma'daki merkezine bağlı bir şube açmasıyla sürmüş, ardından 1909'da Londra, Paris, Berlin, Moskova, Kopenhag, Barselona, Madrid, Stokholm, Viyana, Marsilya, Lizbon, Petersburg, Varşova, Kiev, Odessa, Buenos Aires, Rio de Janeiro gibi dünyanın çeşitli şehirlerinde şubeler oluşturarak İtalyan kültürünü, sanatını ve tarihini dünyaya tanıtmayı ve yaymayı hedeflemiştir. Cines, Roma'da la Celio, la Morgana, la Roma Film, la Latium, la Fratelli Pineschi gibi pek çok prodüksiyon şirketinin de kurulmasına öncülük etmiştir.

İtalyan sinema endüstrisinin dört büyük yapım şirketinden ikincisi ise Milano'da Luca Comerio tarafından kurulan La Comerio Film'dir. Bu dönemde İtalyan sinemasının diğer yatırım merkezleri ise Napoli ve Torino'dadır.

Sessiz dönemde İtalyan sinema endüstrisinin gelişimine katkıda bulunan bir diğer önemli faktör ise Film D'Arte türündeki çalışmalardır. Bu filmlerin amacı riskleri göze alarak, gerekli bütün yatırımları sağlayarak ve maksimum sermayeyi tedarik ederek film çevirmek, böylece sinema sektöründe ortaya konulan ürünlerde elde edilebilecek en yüksek kaliteye ulaşmaktır. Sanat filmlerinin üretimindeki amaç ve kullanılan formül, sonuçlarını kısa sürede göstermiş, böylece kitleleri sinemaya çekerek İtalyan sinema endüstrisinin gelişimine katkıda bulunmuştur.

İlk Yıllarda Türler ve Akımlar

İtalyan sinemasının ilk yıllarında yapımcılar sinema seyircisinin her türlü talebini karşılayabilecek türde film üretme yoluna başvurmuşlardır. Bu anlamda sessiz sinemanın ilk on yılı boyunca Film D'Arte'den güldürü ve melodramlara, fütürist (gelecekçi) filmlerden verismo (gerçekçilik) akımına ve savaş belgesellerine dek geniş bir yelpazede yer alan tür filmlerine rastlamak mümkündür. Ancak kuşkusuz ki bu türler arasında İtalyan sinemasına damgasını vuran, ilk yıllarda sinema endüstrisini büyük ölçüde ayakta tutan türler Fransız Film D'Art akımından etkilenerek çevrilen tarihsel filmler ve edebiyat uyarlamalarıdır. Halkı eğlendirmek amacıyla çevrilen güldürü filmleri ve melodramlar ise ikinci sırada yer almaktadırlar. Fütürist filmler ve verismo akımı İtalyan sinemasının ilk döneminde

başarıya ulaşamamış ve az sayıda verilen örnekleriyle sınırlı kalmıştır. Ayrıca Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla milli ve vatani duygulara seslenen savaş temalı filmler çevrilmiş, ancak savaş yıllarının sona ermesi ve sinema endüstrisinin büyük bir kriz dönemine girmesi ile birlikte 1918'den itibaren başta yüksek bütçeli üstün yapımlar olarak bilinen tarihsel filmler, daha sonra da diğer tür filmlerinin çevrimleri önemli ölçüde azalmıştır.

Film D'Arte: Bazı kaynaklarda İtalyan sinemasının gerçek doğuşunun 1908 yılında Luigi Maggi'nin *Gli Ultimi Giorni Di Pompei* filmini çekmesiyle gerçekleştiği kabul edilmektedir. Film, İtalyan sinemasında tarihsel filmlerin başlangıcı olarak görülmesiyle birlikte İtalya'nın rekabete girmekten çekinmeyeceği yeni bir türü yaratmış olması açısından da önemlidir. Bu filmin aşılmaz başarısı, İtalya'da yapımcıları, yine aşılmaz güzellikteki doğal manzaraların çekimine, tarihsel geleneği yapay düzen içinde gösteren ve çok ucuza mal edilen büyük kitlelerin toplanmasıyla oluşturulan bir çalışma düzenine itmiştir. Tarihsel filmlerin yanı sıra ünlü yazarların romanlarının sinemaya uyarlanması da bu dönemde yapımcıların sıkça başvurduğu bir formül olarak görülmektedir. Böylece, Shakespeare, Schiller, D'Annunzio, Pirandello, Alessandro Manzoni, Dante gibi yazarların romanları ve tiyatro eserleri sinemaya uyarlanmıştır. Luigi Maggi, Torino'da Ambrosio adına ilk önemli filmi *Pompei*'yi gerçekleştirirken Milano'da Comerio Kurumu'nda Giuseppe Di Liguoro birçok kısaltmalarla Manzoni'nin *Promessi Sposi*'sini, Roma'da Cines Kurumu'na Mario Caserini, birçok yapıtlar arasında Shakespeare'den *Giulietta e Romeo*'yu perdeye uyarlıyordu. Maggi bir yıl sonra, doğurgan bir yapımcı ve yönetmen olarak Fernanda Negri ve Maria Casalini Gasperini ile *Beatrice Cenci*'yi, yine Gasperini ile *Giovanna D'Arco*'yu, sonra da Manzoni'nin *Innominato*'sunu ve Shakespeare'in *Macbeth*'ini filme alıyordu. Giuseppe Di Liguoro 1909 yılında Dante'nin *Divina Commedia*'sının *Inferno* bölümünü sinemaya uyarlamıştır. Enrico Guazzoni'nin yine o yıllarda çevirdiği *Hamlet* de edebiyat uyarlamalarına örnek olarak gösterilebilir. Prodüktörlerin edebiyat uyarlamalarına özellikle de İtalyan yazarların eserlerini filme alma konusundaki amaçları İtalyan kültürünü ve sanatını dünyaya tanıtmak ve yaymaktır. Film D'Arte akımı içerisinde yararlanılan edebiyat eserleri, tiyatro oyunları, romanlar, şiirler bu dönemde İtalyan sinemasının sıkça başvurduğu malzemeler olarak görülmektedir. Uyarlama filmlerde değinilmesi gereken bir diğer önemli

nokta ise sessiz sinema döneminde çevrilen bu filmlerde altyazının kullanılma biçimidir. Özellikle 1911 yılından itibaren bu filmlerde altyazılar görüntüye sıklıkla eşlik etmekte, oyuncuların duygularını lirik biçimde aktarmakta ve edebi metinler niteliğinde görüntülerle eşzamanlı akmaktadırlar. Bu anlamda edebiyat-sinema ilişkisinin bağları daha da kuvvetlenmiş ve altyazılarda kullanılan bu edebi dil o dönemde İtalyan sinemasının ürünlerinde ortak bir özellik olarak sıkça görülmüştür.

Film D’Arte akımı içerisinde yer alan tarihsel filmlere dönecek olursak bu türün en önemli iki başyapıtından söz etmemiz gerekmektedir: *Quo Vadis?* ve *Cabiria*.

5 Temmuz 1912 tarihinde Cines film şirketinin müdürü Fassini, Chicago’da Avrupa filmlerinin Amerika’ya dağıtımından sorumlu George Kleine’e bir mektupta yılda iki kere büyük bütçeli film çevirmek istediğini belirtir, yaklaşık bir hafta sonra prodüksiyon çalışmalarına başlayacağı *Quo Vadis?*’ten söz eder ve bu yapımlar için gerekli olanakların sağlanması konusunda talepte bulunur. Fassini’nin talebinin ardından İtalyan sinemasının tamamen kendine özgü, kendi tarihinden ve milli karakterinden doğan üstün yapım niteliğindeki tarihsel filmlerden en önemlisi *Quo Vadis?* ve ardından da *Cabiria* çevrilir. Bu iki filmden önce tarihsel nitelikte pek çok film çevrilmiş olmasına rağmen *Quo Vadis?* ve *Cabiria* hem ulusal hem de uluslararası alanda kazandıkları başarıdan dolayı İtalyan sinemasında birer dönüm noktası niteliğindedirler.

Enrico Guazzoni tarafından 1913’te gerçekleştirilen *Quo Vadis?*’te daha önceki tarihsel film örneklerine göre pek çok yenilik göze çarpar. Filmde tarihsel olayların aktarılmasının yanı sıra kahramanların duyguları, aşkları ve kıskançlıklarının büyük bir incelikle işlenmiş olması, birey-toplum diyalektiğinin aktarılması filmin başarısındaki önemli etkenlerdir. *Quo Vadis?*’te kullanılan bu formül daha sonraki yıllarda çevrilen tarihsel filmlerin de dayanak noktası olmuştur. Filmin başarısının ardından pek çok İtalyan film yapımcısı Kleine ile iletişim kurarak Roma ve Venedik tarihi gibi temalarla film çevirmek için başvurularda bulunmuşlardır.

Tarihsel film türünde dönüm noktası olarak kabul edilen bir diğer film ise 1914 yılında Giovanni Pastrone’nin Piero Fosce takma adıyla çevirdiği *Cabiria*’dır. MÖ 218-220 yıllarında Kartaca ve Roma arasında geçen ikinci dönem Pön Savaşları’nı konu alan yapımın tarihsel film türü çerçevesinde dönüm noktası sayılmasının temel nedeni filmin içerisinde mitolojik kahraman Masist’e yer verilmesidir. Bu anlamda *Cabiria*, tarihsel ve

mitolojik öğeleri birarada kullanarak sinemada tarihsel-mitolojik olarak da adlandırılan yeni bir alt türün oluşumuna öncülük etmiştir.

Luigi Maggi’nin *Gli Ultimi Giorni Di Pompei* filmiyle başlayan ve 1912-1913 yıllarında doruk noktasına ulaşan türün ilk yıllarda çevrilen diğer örneklerinden bazıları şöyle hatırlanabilir: *Nerone* (Arrigo Frusta, 1909), *Cajus Julius Caesar* (Enrico Guazzoni, 1913), *Spartaco* (G.E. Vidali, 1913), *Marc’Antonio e Cleopatra* (Enrico Guazzoni, 1913), *La Caduta Di Troia* (Giovanni Pastrone, 1911), *Otello* (Arrigo Frusta, 1913), *Il Leone Di Venezia* (Arrigo Frusta, 1914)

Güldürü Filmleri: İtalyan sinemasının ilk yıllarında çevrilen güldürü filmleri önceleri Fransız komedyenlerin İtalya’ya çağrılarak bazı tiplemeler yaratmalarıyla ortaya konulmuş, daha sonra İtalyan güldürü ustalarının yarattıkları tiplemelerle devam etmiştir. İlk olarak 1908 yılında Fransız sinemasında 1905 yılından itibaren Boireau ve Groubille tiplerini yaratan André Deed, İtalya’da Cretinetti tipiyle filmlerde yer almıştır: *Natale A Cretinetti*, *Cretinetti Al Ballo*, *Cretinetti Poliziotto* gibi filmler bunlara örnek gösterilebilir. Daha sonra Marcel Fabre İtalya’da Robinet tiplemesini yaratmıştır. Cines film şirketi ise 1910 yılında Fernand Guillaume’yi İtalya’ya çağırarak Tontolini tipinin yaratılmasını sağlamıştır. Guillaume daha sonra Cocciutelli ve Polidor tiplerine de filmlerde yer vermiştir. Fransız komedyenler dışında ilk yıllarda İtalyan sinemasında görülen tiplemeler ve onları canlandıran komedi oyuncuları arasında Bidoni (Primo Cuttica), Butalin (Cesare Gravina), Cinessino (Eraldo Giunchi), Cocciutelli (E.Monthus), Cocò (Pacifico Aquilanti), Firulì (Maria Bay), Fricot ve Fringuelli (Ernesto Vaser), Gigetta (Gigetta Morano), Kri Kri (Raymon Fran), Lea (Lea Giunchi), Ravioli (Annibale Morano), Totò (Emilio Vardannes) anımsanabilir.

Fransa’da ve Amerika’da güldürü, o yıllarda büyük bir hızla ilerlerken İtalya’da aynı ölçüde olmasa da yaygınlık göstermiştir. Ancak bu filmler sosyal ve kültürel öğeleri içermeden yalnızca sokaktaki insana mekanik gülme duygusu sağlamışlar, bu yüzden Charlie Chaplin veya Buster Keaton’ın tiplemeleri kadar sistem karşısında kalıcı olamamışlardır. Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasının ardından İtalyan sinemasında bu tiplemeler son bulurken güldürü, daha sonraki yıllarda yeni anlatım yollarıyla seyirciyle buluşacaktır.

Dram ve Melodram: İtalyan sinemasının ilk yıllarında Film D’Arte ve güldürüler kadar dram ve melodramlar da sinema endüstrisini ayakta

tutmaları, özellikle de savaş yılları boyunca halkı sinema salonlarına çekmeleri açısından önemlidir. Konuların genellikle yüksek burjuva sınıfının yaşamları, aşkları ve tutkularından seçildiği, oyuncuların abartılı jest ve mimiklerle rollerini sergiledikleri bu türün öne çıkan örnekleri arasında *L'Anima Del Demi-monde* (B.Negroni, 1913), *Il Fuoco* (Giovanni Pastrone, 1915), *L'Orchidea Fatale* (A.Uralsky, 1920), *Odio Che Ride* (N.Oxilia, 1915), *Passione Fatale* (A.Brunero, 1913), *Fior Di Male* (C.Gallone, 1915), *Rapsodia Satanica* (N.Oxilia, 1915), *Quando L'Amore Odia* (M.Vanello, 1913), *La Memoria Dell'Altro* (F.Degli Abbati, 1914), *Ma L'Amor Mio Non Muore!* (M.Caserini, 1913) sayılmaktadır.

Bu filmlerden söz ederken yine ilk yıllarda İtalyan sinemasında beliren ve sinema seyircisi üzerinde önemli etkileri olan "divismo" (yıldızcılık) hareketine de değinmek gerekir. İtalyan sinemasının yükselişine öncülük eden ve uluslararası alanda yer edinmesini sağlayan star sistemi özellikle ilk yılların melodramlarında etkisini göstermiştir. Dönemin başlıca yıldız oyuncuları olan Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli, Eleonora Duse gibi isimlerin ortak özellikleri daha çok kazanç elde etme amacıyla tiyatro oyunculuğundan sinemaya geçiş yapmış olmalarıdır. Divismo'nun yükselişi savaş yılları boyunca sürmüştür, ancak bu furyanın yol açtığı üretim giderlerindeki artış, oyuncularla imzalanan yüksek ücretli sözleşmeler ve Amerikalı yıldız oyuncuların daha çok ilgi görmeye başlamaları sinema endüstrisini bunalıma sürüklemiş ve savaş sonrası İtalyan sinemasında melodramlar ve divismo hareketi sona ermiştir.

Verismo (Gerçekçilik) Akımı: İtalyan sinemasının ilk yıllarında görülen verismo akımı az sayıda örnekle var olmuş, sinema seyircisi tarafından ilgi görmemesinden dolayı yapımcılar tarafından desteklenmemiştir. Halkın acılarını, açlığı ve sefaleti konu alan, doğal setleri, kostümleri ve dekorlarıyla dikkat çeken akımın örnekleri arasında *Assunta Spina* (Gustavo Serena, 1915), *Sperduti Nel Buio* (Nino Martoglio, 1914), *Nel Mare Della Vita* (Alberto Degli Abbati, 1913), *Teresa Raquin* (Nino Martoglio, 1915) anımsanmaktadır. Savaş döneminde çevrilen sınırlı sayıdaki gerçekçi filmler arasında Nino Martoglio'nun yönettiği *Sperduti Nel Buio*, gösterildiği dönemde önemsenmeyip geçen yıllarla birlikte değeri artan tek filmdir. Napoli'nin kenar mahalleleriyle varlıklı kesimini birlikte ele alan film, İkinci Dünya Savaşı sonrasında doğacak olan Yeni Gerçekçilik akımının kökeni olarak da düşünülmüştür. İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalyan sinemasında Yeni Gerçekçilik akımını etkileyen, Birinci Dünya

Savaşı yıllarında sınırlı sayıda örnekleriyle var olan verismo, yine aynı dönemde son bulmuştur.

Fütürist (Gelecekçi) Filmler: Fütürist sinema akımı İtalyan sinemasının ilk yıllarında Arnaldo Ginna'nın 1916'da çevirdiği *Vita Futurista* ve Anton Giulio Bragaglia'nın 1917'de gerçekleştirdiği *Thaïs* örnekleriyle yer almaktadır. Fütüristler, 1916 yılında Fütürist Sinema Manifestosu'nda sinemanın bağımsız bir yaratı olması gerektiğini savunmuşlardır, ancak bu filmler o dönemde çevrilen melodramlardan farklı bir atmosfer yaratamamışlardır.

Savaş Belgeselleri: Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcından bir yıl sonra İtalyan sinema endüstrisinde baş gösteren kriz ortamı yapımcıların yatırımlarından yavaş yavaş vazgeçmelerine ve film şirketlerinin de kapanmalarına sebep olmuştur. Üretimlerini devam ettirmek isteyen firmalar ise savaş yılları boyunca ayakta kalmak adına bu dönemde vatani duyguları harekete geçirecek nitelikte ulusal değerlerin ön plana çıkartıldığı savaş belgeselleri çevirmişler, böylece savaş yıllarında seyirciyi sinema salonlarına çekebilmişlerdir. Bu filmler çoğunlukla savaşın gereklerini, milli değerlerin savunulmasının önemini anlatan dokümanter yapımlardır. *Addio Mia Bella Addio* (1915), *Gli Alpini Francesi Al Fronte* (1915), *Il Cammino Della Croce Rossa* (1915), *Il Piazzamento Di Un Pezzo Da 120 A 2000 Metri* (1916), *Alla Fronte* (1915), *Giornali Pathé*(1915), *Fra I Nostri Soldati Per Una Più Grande Italia* (1915), *Italia!Nel Tuo Nome, Per La Tua Grandezza* (1916), *Guerra Sull'Isonzo e Nella Carnia* (1915) türün örnekleridir.

Dönemin Yönetmenleri

İtalyan sinemasının sessiz döneminde seyirciler her ne kadar filmlere çoğunlukla yıldız oyuncuların etkisiyle ilgi göstermiş olsalar da, 1912 yılından itibaren sinemanın yönetmenin yaratısı olduğu kabul edilmiştir. İlk yıllarda özgün tarzlarıyla ön plana çıkan yönetmenler arasında Luigi Maggi, Arrigo Frusta, Enrico Guazzoni, Giovanni Pastrone, Baldassarre Negroni, Carmine Gallone, Nino Martoglio, Roberto Roberti, Lucio D'Ambra gibi isimler yer almaktadır.

Luigi Maggi, 1908 yılında çevirdiği *Gli Ultimi Giorni Di Pompei* ile tarihsel film türünün ilk önemli örneğini ortaya koyması bakımından İtalyan sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir. Anlatım dilinde sıkça başvurduğu flash-back ile kamerayı hareketli kullanımı onun sinema dilinin olgunlaşmasındaki en önemli etkenlerdir. Başlıca filmleri arasında *Amore e*

Patria (1909), *Il Granatiere Roland* (1910), *Nozze D'Oro* (1911), *La Lampada Della Nonna* (1913), *Satana, ovvero Il Dramma Dell'Umanità* (1912) bulunmaktadır.

Arturo Ambrosio'ya bağlı olarak çalışan yönetmen ve senaryo yazarı **Arrigo Frusta**, sinema, tarih ve edebiyat ilişkisi üzerine başarılı çalışmalar gerçekleştirmiş, aynı zamanda Robinet tiplemesinin yer aldığı bir seri filmi yönetmiş, *Nerone* ve *Promessi Sposi* gibi edebiyat uyarlamaları çevirmiştir. *La Mia Vita* (*Memorie Di Un Cane)* (1908), *Gli Amori Di Lord Byron* (1909), *Il Vedovo Allegro* (1909), *Il Natale Di Pierino* (1910), *Didone Abbandonata* (1911), *Hircan Il Crudele* (1911) başlıca filmleri arasındadır.

Enrico Guazzoni, Sessiz sinema yıllarında gerçekleştirdiği tarihsel filmlerle tanınmıştır. 1910'da *Bruto e Agrippina*, 1911'de *Il Sacco Di Roma*, 1913'te *Marc'Antonio e Cleopatra* ve *Cajus Julius Caesar* gibi türün örneklerine imza atmış, özellikle de 1913 yılında çevirdiği *Quo Vadis?* ile tüm dünyada tanınmıştır. Savaş döneminde *La Gerusalemme Liberata* (1917) ve *Fabiola* (1917) gibi yapımlarla daha önce çevirdiği filmlerdeki kaliteyi korumuştur.

1914 yılında çevirdiği *Cabiria* filmiyle elde ettiği başarı sayesinde İtalyan sinemasının ilk yıllarında önemli bir konuma sahip olan **Giovanni Pastrone**, bu filmle tarihsel film türünün gelişim sürecinde bir dönüm noktası yaratmış, tarihsel ve mitolojik unsurların birlikte kullanılmasını sağlamıştır.

1914 yılında çevirdiği *Historie D'un Pierot* filmiyle tanınan **Baldasarre Negroni**'nin bu çalışması dönemin tarihsel yapımları arasında güçsüz kalmıştır. Negroni, Emilio Ghione ile *Circolo Nero*, *La Bufera* adlı iki film gerçekleştirmiştir. 1915-1921 yılları arasında tiyatro uyarlamalarına imza atmış ve tutkulu öykülerin anlatıldığı filmler çevirmiştir.

Dram ve melodram türündeki filmlerle ilk çıkışını gerçekleştiren **Carmine Gallone**'nin ilk filmi Lyda Borelli'nin başrolde oynadığı, 1914 tarihli *La Donna Nuda*'dır. Görsel anlamda mükemmeli yakalamak için özenli çalışması, ışık oyunlarını kullanması Gallone'nin en önemli özelliğidir. Yönetmen, sesli dönemde de çalışmalarına devam etmiştir.

Sperduti Nel Buio (1914) ve *Teresa Raquin* (1915) **Nino Martoglio**'nun öne çıkan filmleridir. Özellikle *Sperduti Nel Buio* ile İtalyan sinemasının ilk yıllarında verismo akımının önemli örneğini vererek Yeni Gerçekçilik akımının temelini oluşturmuştur. 1915 yılında *Gugliemo Oberdan*, *Ciceruacchio*, *Don Pietro Caruso* gibi filmlere imza atmıştır.

Roberto Roberti, 1912 yılında *Contessa Lara* adlı filmle ilk çıkışını gerçekleştirmiştir. Genellikle macera dramları türünde filmler çevirmiş, kurbanlar, katiller, masum insanlar, cinayetler sıkça ele aldığı öğeler olmuştur. 1913 yılında başarı elde eden filmleri *L'Assassina Del Ponte Saint Martin A Sua Maestà Il Sangue*, *L'Ultima Vittima*, *Il Suicida n.359*, *La Torre Dell'Inquisizione*, *La Regina Dell'Oro*, *La Vampira Indiana*, *La Prigione D'Acciaio* şeklinde sıralanabilir. 1917 yılında yıldız oyuncu Bertini ile *La Piccola Fonte* adlı filmde çalışmış ve bundan sonra Bertini ile çalışmaya devam etmiştir.

Çevirdiği güldürü filmleriyle dikkat çeken **Lucio D'Ambra**, 1916 yılında Augusto Genina için yazdığı *Signorina Ciclone* adlı senaryoyla beğeni toplamıştır. 1916-1917 yılları arasında *Il Re*, *Le Torri e Gli Alfieri*, *Le Mogli e Le Arance*, *Ballerine*, *Girotondo Degli Undici Lancieri* filmlerini çeken yönetmenin çalışmalarında İtalyan grotesk tiyatrosundan ve operetlerden alınmış unsurlara rastlanır.

Bunalım Yılları

İtalyan sinema endüstrisindeki düşüş ilk olarak Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı 1914 yılında baş göstermiş ve savaş yılları boyunca gelecekte belirecek olan büyük krizin sinyalleri verilmiştir. Ancak bu belirtilerin yapımcılar tarafından göz ardı edilmesi, yıldız oyuncularla imzalanan yüksek rakamlı sözleşmeler, tür filmlerine yapılan yüksek bütçeli yatırımlar, üretilen film sayısının giderek artan bir çizgide ilerlemesine karşın tüketimin azalması gibi nedenlerden dolayı sinema endüstrisinde koordinasyon bozukluğu oluşmuş ve bunların ardından 1918 yılında İtalyan sinema endüstrisinin büyük bir yenilgiye uğradığı görülmüştür. Savaş sonrası krizin aşılması amacıyla 1919 yılında kurulan UCI'nin (Unione Cinematografica Italiana-İtalyan Sinema Birliği) girişimleri ise yetersiz kalmıştır. UCI'nin kurulmasındaki amaç, Amerikan tekellerinden örnek alınarak İtalya'da bir sinema birliği oluşturmaktır. Ancak Birinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da yüzlerce yapım şirketinin faaliyette olduğu görülmektedir, bu durumda tekelleşmeden söz etmek oldukça zordur.

1918'de başlayan ve '30'lu yıllara dek süren İtalyan sinema endüstrisinin yaşadığı bunalım döneminin sebepleri şu şekilde sıralanabilir:

1. Ekonomik kriz: Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Amerikan üretim sisteminin hem tarım hem de endüstri alanında yerli pazarlara hızlı bir giriş yapması sonucunda ülke genelinde ekonomik bunalım ortaya çıkmıştır. Büyük Amerikan şirketlerinin ülkeye giderek hakim olmasıyla yerli üretim, sinema endüstrisinin dışında diğer tüm alanlarda da büyük bir durgunluk göstermiştir.

2. Yapımcı firmaların hazırlıksız olmaları: Savaş yılları boyunca Amerikan filmleri sinema salonlarını doldurmaya ve halkın beğenisini kazanmaya başlamıştır. Yapımcılar ise halkın değişen beğenilerini göz ardı ederek aynı konulara ve aynı oyunculara filmlerde yer vermişler, bunun sonucunda savaş sonrasında yaşanan kriz ortamına hazırlıksız yakalanmışlardır.

3. Oyuncu ücretlerinde artış: İtalyan sinemasının ilk yıllarında görülen divismo akımı sonucunda yapımcılar yüksek ücretler karşılığında yıldız oyuncularla sözleşmeler imzalamışlardır. Ancak 1919 yılına gelindiğinde İtalyan yıldızlar hem ulusal hem de uluslararası alanda çekiciliklerini

kaybetmeye, bunların yerine Amerikalı yıldız oyuncular daha çok beğeni toplamaya başlamışlardır.

4. Dış pazarların kaybedilmesi: Amerikan sinemasının yayılmacılığına direnebilmek amacıyla İtalyan filmlerinin doğu ve balkan ülkelerine dağıtımını gerçekleştirmek için CITO (Compagnia Cinematografica per i Traffici con l'Oriente) adlı bir kurum oluşturulmuştur. Ancak kurumun elinde yüzlerce film bulunmasına rağmen bunlardan çok azının yabancı ülkelere dağıtımı gerçekleşebilmiştir.

5. Amerikan şirketlerinin istilası: Savaş sonrasında Amerikan filmlerinin dağıtımı gittikçe yaygınlaşmış ve seyirciyle buluşmuştur. 1923 yılında bazı büyük Amerikan film şirketleri İtalya'da şubelerini açmışlar ve İtalyan sinema endüstrisinin kriz sürecine girmesine sebep olmuşlardır.

6. Anlatımda ifade eksikliği: 1910'lu yıllarda az sayıda örnekle ortaya çıkan fütürizm akımı 20'li yıllarda devam etmemiştir. Sinemanın diğer sanatların toplamı olduğu düşünüldüğünde her döneme göre ifade ve dil bakımından yenilenmesi gerekirken, 20'li yıllara gelindiğinde sinema dilinde bu tür yeniliklere rastlanılmamaktadır.

7. Göç: 20'li yıllarda üretimin dolayısıyla işgücünün azalması sonucunda pek çok sinema oyuncusu, yönetmenler ve operatörler yaratıcılıklarını daha iyi koşullarda gerçekleştirmek adına Fransa, Almanya ve Amerika'ya göç etmişlerdir.

8. Varyete oyuncularının girişimleri: Savaş sonrasında varyete gösterilerinde yer alan oyuncular ön plana çıkmışlar ve halkın ilgisini yavaş yavaş kaybeden sinema yıldızlarının daha hızlı biçimde unutulmalarına sebep olmuşlardır.

9. Yapımcılıktan dağıtımcılığa geçiş: Savaş sonrası sinema endüstrisinde üretimin azalması sonucunda çok sayıda yapımcı kâr elde etmek için prodüksiyonu bırakarak yabancı filmlerin dağıtımına yönelmiştir.

10. Vergi artışı: Savaş sonrasında sinema salonlarına uygulanan vergi sistemi ağırlaşmıştır. 20'li yıllarda sinema salonlarının elde ettiği kârın yüzde 30'u vergilere gitmektedir.

Bütün bu olumsuz gelişmelerin sonucunda savaş sonrası İtalyan sinema endüstrisi büyük bir yenilgiye uğrar. Sinemanın yaşadığı bu bunalım süreci özellikle 20'li yılların ilk yarısında yoğun biçimde hissedilir, dolayısıyla bu dönem İtalyan sineması için oldukça silik geçen bir süreçtir.

20’lerin ilk yarısında savaş öncesinde görülen bazı tür filmlerinin çevrimleri devam eder. Örneğin; 10’lu yılların edebiyat ve tiyatro uyarlamaları, *Quo Vadis?* ve *Gli Ultimi Giorni Di Pompei* gibi savaş öncesinin tarihsel filmlerinin yeniden çevrimleri gerçekleştirilir, ancak bu yapımlarda savaş öncesi döneme oranla anlatım tarzlarında ve ifadede boşluklar göze çarpar. Bu dönemde çevrilen tür filmleri arasında öne çıkanlar tarihsel-mitolojik filmlerdir. *Cabiria* ile başlayan Masist efsanesinin ve diğer mitolojik kahramanların maceralarının yer aldığı bu filmler popüler sinemayı bir anlamda ayakta tutmuşlardır. Krizin yoğun biçimde yaşandığı yıllarda İtalyan sinemasında üç yönetmenin çabaları ve bütün zorluklara rağmen kaliteli yapımlar ortaya koymaktan vazgeçmemeleri dikkat çekicidir. Augusto Genina, Lucio D’Ambra ve Mario Camerini’nin özellikle güldürü türünde gerçekleştirdikleri yapımlar başarılı bulunmuş olsalar da İtalyan sinema endüstrisini içine düştüğü yenilgiden kurtaramamışlardır.

Bunalım dönemi İtalyan sinemasında yönetmenlerin dışında dikkat çeken bir diğer unsur ise faşizmin etkisinde çevrilen ve 30’lu yılların habercisi niteliğinde olan filmlerdir: 1922 yılında Roma Yürüyüşü’nün ardından Benito Mussolini’nin başbakanlık görevine getirilmesiyle birlikte İtalya’da başlayan faşist yönetim 20’li ve 30’lu yıllarda ülke genelinde etkisini göstermiş ve İkinci Dünya Savaşı’nın bitimine dek sürmüştür. İtalya’da sıkı bir parlamento geleneğinin bulunmaması ve ülke genelindeki tepkisizlik Mussolini iktidarının egemenliğinin yayılmasında etkili olmuştur. Faşizmin yönetime hâkim olduğu yıllar boyunca İtalya’da basın, radyo ve sinema sıkı bir sansüre tabi tutulmuştur. Faşist iktidarın sinemaya olan etkileri ise ilk olarak 1922 yılından itibaren görülmeye başlamıştır. 1925’te Mussolini tarafından LUCE’nin (L’Unione Cinematografica Educativa-Sinema Eğitim Birliği) kurulması faşist iktidarın sinemaya etkilerinin bir örneğidir. Ancak zamanla LUCE sadece bir denetim mekanizmasına dönüşmüş ve faşist geleneğin yayılmasını sağlayan propaganda filmlerinin çevrilmesine destek sağlamıştır. 20’li yılların ikinci yarısında faşizm, sinemaya dolaylı yoldan etkisini göstermektedir. Bu dönemde faşizmin etkisinde çevrilen filmler 30’lu yılların propaganda filmlerinin habercisi olmuşlardır.

Bunalım Yıllarında Yönetmenler

Savaş öncesi yönetmenlerinden **Lucio D’Ambra**’nın 1920 yılında çevirdiği *Divertissement* ve *L’Illustre Attrice Cicala Formica* adlı iki filmi

yönetmenin tüm olanakları zorlayarak yarattığı dil çabasının göstergesidir. Kamera kullanım ve ifade zenginliği konusunda gösterdiği özen, filmlerinin uluslararası alanda diğer ülke sinemalarının örnekleriyle karşılaştırılabilir olduğunu kanıtlamıştır.

Savaş öncesi İtalyan sineması yönetmenlerinden bir diğeri olan **Augusto Genina** ise bunalım yıllarında halkın isteklerine ve ilgisine daha duyarlı olmaya çalışarak yalnızca güldürü türünde değil, aynı zamanda dramdan melodrama, macera filmlerinden tarihsel yapımlara kadar uzanan geniş bir yelpazede çalışmıştır. Bu dönemde çevirdiği *Il Cirano* adlı filmi uluslararası alanda da hak ettiği yeri bulan başarılı bir yapımdır. 20'li yıllarda her zaman yeterli derecede tatmini sağlayan yapımları arasında *La Maschera e Il Volto* (1919), *Le Avventure Di Bijou* (1919), *I Due Crocifissi* (1920), *Debito D'Odio* (1920), *La Ruota Del Vizio* (1920), *Lo Scaldino* (1920), *I Tre Sentimentali* (1921), *La Douloureuse* (1921), *Il Castello Della Malinconia* (1922), *La Crisi* (1922), *Cirano Di Bergerac* (1922) gibi filmler bulunmaktadır.

1923 yılında yazdığı *Jolly, Clown Da Circo* filminin senaryosuyla sinemada ilk çıkışını yapan **Mario Camerini** daha sonraki yıllarda *La Moglie Bella* (1924), *Il Focolare Spento* (1925), *L'Ultimo Lord* (1926), *Addio Giovinezza!*(1927) gibi filmleriyle dönemin öne çıkan yapımlarına imza atmıştır. Oyuncu yönetimi, filmlerinde yer verdiği romantizm, gerçeklik ve görüntü kalitesi gibi unsurlardan dolayı başarılı bulunmuştur. Çevirdiği güldürü türündeki filmlerde Augusto Genina'dan etkilendiği düşünülmektedir.

Faşizmin Etkisinde Çevrilen Filmler

20'li yılların ikinci yarısında faşizmin etkisinde-bu etki doğrudan olmasa da- çevrilen filmler beş grup halinde ele alınabilir:

'Yeniden Yükseliş' hareketini konu alan filmler: 1860 'Yeniden Yükseliş' hareketini ve bu hareketle İtalyan Birliği'nin kurulmasına öncülük eden Giuseppe Garibaldi'nin başarılarını konu alan filmler çevrilmiştir. Faşizm, bu filmlerde 'Yeniden Yükseliş' hareketinin doğurduğu bir sonuç olarak görülmekte ve Garibaldi ile Mussolini arasında benzerlikler kurularak iki önderin yeni bir İtalya yaratma konusunda ortak noktada buluştukları vurgulanmaktadır. Özellikle Silvio Laurenti Rosa'nın çevirdiği filmler bu türün örnekleridir. 20'li yılların ikinci yarısında çevrilen *I Martiri D'Italia* (D.Gaido, S. Laurenti Rosa, 1927), *Anita* (A. De Benedetti, 1926), *Redenzione D'Anime* (S. Laurenti Rosa, 1927), *Un Balilla*

Del ’48 (U. Paradisi, 1927), *Garibaldi e I Suoi Tempi* (S. Laurenti Rosa, 1926) bu türün örnekleri arasında bulunan filmlerdir.

Sömürgeciliği konu alan filmler: Roma İmparatorluğu’nun sömürgeci egemenliğini konu alan bu filmlerle nasyonalist düşünce ön plana çıkarılmıştır. Attilio Gatti’nin *Siliva Zulu* (1928), Mario Camerini’nin yönettiği *Kiff Tebby* (1927) bu grubun örnekleridir.

Ulusal zaferleri konu alan filmler: Nasyonalist düşüncenin yayılmasında etkili olan bu filmler genellikle İtalya’nın tarihsel sürecinde savaşlar sırasında kazandığı zaferleri konu almaktadırlar. *Brigata Firenze* (G. Vassallo, 1928), *Le Tappe Della Gloria e Dell’Ardire Italici* (S. Laurenti Rosa, 1924) bu türün örnekleridir.

Antikomünist filmler: 20’li yılların ikinci yarısında yine faşizmin dolaylı etkileri sonucunda Sovyet karşıtı antikomünist örneklere de rastlamak mümkündür. *Katiuscia* (S. Laurenti Rosa, 1923), 1928-1929 yılları arasında Gallone tarafından çevrilen *La Grande Tormenta* ve Bonnard’ın yönettiği *Siberia*, *Terra Di Dolore* bu türün örnekleridir.

‘Kara gömlekli’ filmler: 1922 yılında faşist yönetimin iktidarı ele geçirmesinin ardından çevrilen ve 30’lu yıllarda görülecek olan faşist filmlerin ve propaganda filmlerinin habercisi olan yapımlardır. ‘Kara gömlekliler’ olarak da adlandırılan faşizm yanlılarının gözlemlenerek çevrildiği bu filmler arasında Mario Volpe’nin 1923’te çevirdiği *Il Grido Dell’Aquila*, aynı yıl Emilio Ghione’nin yönettiği *Nostra Patria* ve 1924 yapımı Mario Negri’nin gerçekleştirdiği *La Leggenda Del Piave* sayılabilir.

Sesli Filmden Yeni Gerçekçilik'e

30'lu yılların başlarında bir önceki on yıl boyunca yaşanan bunalım sürecinin bir sonucu olarak film maliyetlerinin fazlasıyla arttığı, Amerikan sinemasının yayılmacı politikasının gitgide ilerleyerek önlenemez bir duruma geldiği ve sinema seyircisinin İtalyan film yıldızları yerine Amerikalı yıldızları perdede görmeyi tercih ettiği görülmüştür. Bunların yanı sıra 30'lu yıllar İtalyan sinemasının üretim açısından yeniden doğuşu olarak yorumlanmıştır. Bunalım sürecinde yaşananlara ve bunların sonuçlarına karşı bazı endüstriyel girişimler gerçekleşmiş, böylece sinemanın yeniden yükselişe geçen grafiği oluşturulmuştur.

Gennaro Righelli'nin Luigi Pirandello'nun *In Silenzio* adlı öyküsünden yola çıkarak çektiği *La Canzone Dell'Amore* adlı ilk sesli İtalyan filmi 6 Ekim 1930 tarihinde Roma'da halka sunulmuştur. Böylece İtalyan sineması teknik açıdan ilerleme göstererek uluslararası sinema endüstrisinin koşullarını yakalayabilmiştir. Ancak ilk sesli filmin yönetmenliğini yapan Righelli daha sonraki yapımlarında yeterli başarıyı gösterememiş ve yapımcıların dikkatini çekememiştir.

30'lu yıllarda yaşanan bir başka gelişme ise özel girişimci Stefano Pittaluga'nın sinemaya yatırım yapmasıdır. Pittaluga, teknik anlamda İtalyan sinemasının ihtiyaçlarına destek sağlayacak şekilde sermaye sağlamış, böylece 1930 yılında çevrilen 12 filmden 10'unun, 1931'de ise toplam 13 filmden 12'sinin SASP (Società Anonima Stefano Pittaluga-Stefano Pittaluga Anonim Şirketi) imzasını taşıdığı görülmüştür.

Dönemin bir diğer önemli adımı da sinema endüstrisine hükümetin finansal destek sağlamasıdır. 18 Haziran 1931 tarihinde çıkarılan 918 sayılı yasada belirtildiği üzere Amerikan sinemasının istilasına karşı İtalyan sinema endüstrisine destek sağlanacaktır. Ancak bu yasada belirtilen koşullar 1938 yılında Alfieri yasasının çıkarılmasına dek tam olarak yerine getirilmemiştir. 1930 yılında İtalya'da dört Amerikan majörünün (United Artists, Fox, Metro, Paramount) İtalya'nın çeşitli şehirlerinde şubeler açmış oldukları görülmektedir. Sinemaya destek vermek isteyen hükümet, Amerikan sinemasının istilası karşısında direnememiş ve 1938 yılına kadar Amerikan yapımlarının dağıtımına göz yummuştur. 1938 yılına gelindiğinde sinemadan elde edilen kazancın yüzde 73'lük bölümünün Amerikan filmlerinden sağlandığı gözlemlenmektedir. Bu durum 1938

Alfieri yasası ile aşılmış ve yasanın kabul edilmesiyle yabancı filmlerin ülke genelinde dağıtımı ve gösterimi engele uğramıştır. Bu tarihten sonra ulusal yapımların sayısında hızlı bir artış görülmüştür: Amerikan yapımlarından elde edilen kazanç oranları yüzde 63'ten yüzde 22'ye düşerken, 1938'den 1940'a kadar ulusal yapımlardan elde edilen kazanç yüzde 13'ten yüzde 34'e çıkmış, 1942'de yüzde 50'yi aşmıştır.

Faşist yönetimin sinemaya sağladığı destek 30'lu yıllarda bazı kurumların da faaliyete geçirilmesiyle pekişir. 1935 yılında Direzione Generale Per La Cinematografia (Sinema Genel Müdürlüğü), ENIC (Ente Nazionale Industrie Cinematografiche-Sinema Sanayii Milli Kuruluşu) ve sinema eğitimine katkı sağlamak amacıyla Roma'da CSDC (Centro Sperimentale Di Cinematografia-Deneysel Sinema Merkezi) kurulur. 28 Nisan 1937'de Avrupa'nın en büyük sinema kenti olarak bilinen Cinecittà Roma'da faaliyetlerine başlar. 1932 yılında Mostra Internazionale D'Arte Cinematografica adıyla Venedik'te sinema festivalinin gerçekleşmesiyle İtalya, dünya sinemasının buluşma noktası haline gelir. Yine bu dönemde *Cinema*, *Bianco e Nero* gibi sinema dergileri yayın hayatına başlar. Bütün bu gelişmelerle İkinci Büyük Savaş öncesinde, yönetim film yapımını denetleme, sinema yapımcılarını kontrol altına alma, sinema organizasyonlarını düzenleme ve sinemayı kendi görüşü doğrultusunda yönlendirme amacında olduğunu göstermiştir.

Faşist rejimin sinema alanında gerçekleştirdiği gelişmeler ve sağladığı finansal destek bir anlamda bu dönemde İtalyan sinemasının yeniden doğuşunu simgelemiş, ancak artan film sayılarıyla birlikte faşizmin etkisinde çevrilen ve bu ideolojiye hizmet eden bir türün oluştuğu da görülmüştür. Yönetmenler ortaya koydukları yapımları özgür yaratma tutkularının dışında tamamen iktidarın etkisi altında çevirmek zorunda kalmışlar, nasyonalist duyguları harekete geçiren tarihsel filmler ve faşizmin yayılmasını sağlayan ideolojik mesajlarla yüklü propaganda filmleri çevirmişlerdir. 30'lu yılların İtalyan sinemasında görülen bir diğer tür ise kaçış sineması olarak da adlandırılan salon filmleridir. Ancak bu tür yapımların yanında yönetimin tüm baskılarına karşı üstü kapalı biçimde de olsa özgün kimliklerini ortaya koyma çabası gösteren ve 40'lı yıllarda ortaya çıkacak olan Yeni Gerçekçilik akımının ilk sinyallerini veren yönetmenlere de rastlanır. Bu dönemde öne çıkan iki yönetmen Alessandro Blasetti ve Mario Camerini'nin dışında Righelli, Goffredo Alessandrini, Almeto Palermi, Aldo Vergano, Carlo Ludovico Bragaglia, Marco Elter ve

Sergio Tofano gibi isimler de unutulmamalıdır. Ancak bu yönetmenler tüm çabalarına rağmen faşizmin baskısına boyun eğerek yaratıcılıklarına set çekmek zorunda kalmışlardır. Yine bu dönemde, 1940 yılında çevirdiği *Rose Scarlatte* adlı güldürüyle oyunculuktan yönetmenliğe geçiş yapan Vittorio De Sica, *I Bambini Ci Guardano* (1942) ile savaş sonrasında öncülüğünü yapacağı Yeni Gerçekçilik akımının sinyallerini vermiştir.

40'lı yılların başına gelindiğinde yönetimin sinema alanına yaptığı yatırımların bir anlamda boşa çıktığı görülecek ve LUCE, Venedik Film Festivali, CSDC, *Bianco e Nero* ve *Cinema* kurumları çerçevesinde toplanan gençler birkaç yıl sonrasının ideoloji karşıtı ve topluma dönük beyinleri olarak yeni bir kuşağı oluşturacaklardır. CSDC'de yetişen ve kuramsal eğitim gören, Cinecittà'da uygulamalara giren yeni bir yönetmen kuşağı, değersiz yapıtların birbiri ardına gerçekleştirildiği yıllar boyunca sinema endüstrisinin kilit noktalarına yerleşecek ve yeni ortamın hızla yeşermesini sağlayacaklardır. Luigi Chiarini ve Umberto Barbaro'nun bulunduğu CSDC ve kurumun dergisi *Bianco e Nero* çevresinde toplanan genç aydınlar yabancı ülkelerde yaşanan gelişmeleri gözlemliyor, sinema sanatının estetik ve teknik boyutlarını öğreniyorlardı. Rossellini, Luciano Emmer, Luigi Zampa, Pietro Germi ve *Cinema*'da da yazan Giuseppe De Santis bu kadrodandır. *Cinema* dergisinde ise Gianni Puccini ve Antonio Pietrangeli gibi isimler bulunuyordu.

40'lı yılların başlangıcında gerçekleşen bu gelişmeler 1942 yılında Luchino Visconti'nin *Ossessione* filmiyle gündeme gelecek olan Yeni Gerçekçilik akımının habercisi olmuştur.

30'lu Yıllarda Tür Filmleri

Tarihsel Filmler ve Propaganda Filmleri**:** Faşist yönetimin sinema endüstrisini desteklediği yıllarda ilk olarak göze çarpan tür, yönetimin baskısı altında çevrilen tarihsel filmler ve propaganda filmleridir. Tarihsel filmler İtalya'nın geçmişindeki başarıları işleyerek nasyonalist duyguları harekete geçirirken bir yandan da faşizmin propagandasını yapmaktaydılar. Bunların dışında eğitim ve tarih amacını taşımadan doğrudan faşizmin ideolojik mesajlarını aktaran propaganda filmleri de mevcuttur.

Trenker'in *Condottieri* (1936), Gallone'nin *Lo Scipione Africano* (1937), Genina'nın *Lo Squadrone Bianco* (1936), Blasetti'nin *1860* (1933), Goffredo Alessandrini'nin *Luciano Serra Pilota* (1938), Guido Brignone'nin *Sotto La Croce Del Sud* (1938), Genina'nın *L'Assedio Dell'Alcazar* (1940) filmleri tarihsel türün ilk göze çarpan örnekleridir.

Ancak geçmişi anlatırken o günün faşist ideolojisine de hizmet etmeleri açısından propaganda özelliği taşımaktadırlar.

İlk propaganda amaçlı film Righelli'nin 1932 yapımı *L'Armata Azzurro* filmidir ve Mussolini'nin hava kuvvetlerine övgüler dizer. Bu filmin ardından Mussolini'nin iktidarına hizmet eden Giovacchino Forzano'nun *Camicia Nera* (1933), Blasetti'nin *Vecchia Guardia* (1935), Goffredo Alessandrini'nin *Abuna Messias* (1939) adlı propaganda örnekleri gelmektedir.

İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte propaganda ve belge filmlerin yapımında artış görülür. Bu noktada bir grup sinemacı tarafından savaş filmlerinin yapılması fikri ortaya atılır. Başta Franco De Robertis ve Roberto Rossellini olmak üzere birkaç yönetmen savaşın gerçeklerini, toplumsal koşulları anlatmaya yönelik filmler çevirir. Ancak bu filmler her ne kadar anlatım biçimleri açısından yenilikler içererek Yeni Gerçekçilik akımının sinyallerini verseler de sonuç olarak dönemin koşulları ve yönetimin baskısı altında propaganda öğeleri içermektedirler. Bu türün ilk örneğini Franco De Robertis 1941 yılında *Uomini Sul Fondo* filmiyle ortaya koyar. Propaganda işlevine rağmen filmin başarısı sonraki yıllarda Yeni Gerçekçi yönetmenlere öncülük edecektir. Rossellini'nin *La Nave Bianca* (1941), *Un Pilota Ritorna* (1942), *L'Uomo Della Croce* (1943) filmleri yönetmenin savaş ve propaganda üçlemesi olarak adlandırılmıştır. De Robertis örneğinde olduğu gibi Rossellini'nin sinema dili her ne kadar dikkat çekici olsa da filmleri faşist rejime hizmet etme işlevini korumaktadır. 40'lı yılların başlarında faşizm propagandası yapan diğer filmler arasında *Bengasi* (Genina, 1942), *Gente Dell'Aria* (Esodo Pratelli, 1943) *I Tre Aquilotti* (Mario Mattoli, 1942), *I Trecento Della Settima* (Mario Baffico, 1942), *Quelli Della Montagna* (Aldo Vergano, 1943), *Redenzione* (Marcello Albani, 1942), *Orizzonte Di Sangue* (Righelli, 1942), *Odessa In Fiamme* (Gallone, 1942) ve *Noi Vivi e Addio Kira* (Goffredo Alessandrini, 1942) hatırlanabilir.

Salon Filmleri**:** İtalyan sinemasında ilk sesli filmden faşizmin son yıllarına dek çevrilen yaklaşık 750 filmden 300'ünün güldürü filmi olduğu tespit edilmiştir. Bu duruma ne 50'li yılların pembe Yeni Gerçekçi filmlerinde ne de 60'ların İtalyan usulü güldürüsünde rastlanmaktadır. Salon filmleri olarak da adlandırılan ve 30'lu yıllara hakim olan türün çok sayıda örneğinin çevrilmesi kuşkusuz ki faşist yönetimin sinema üzerindeki denetiminin bir sonucudur. Salon filmlerinin en temel özelliği halkı

oyalamak amacıyla çevrilmiş olmalarıdır. Bir tür kaçış sineması olarak da adlandırılan tür, sinemada bir uyuşukluk döneminin belirtisi olarak görülmüş ve yönetmenlerin tarihsel ve propaganda filmlerinden sonra sığındıkları bir yer olarak ele alınmıştır. Salon filmlerinin ilk örnekleri genellikle Amerikan sinemasının güldürü filmlerinden esinlenerek çevrilmiştir. Ortak özellikleri genellikle burjuva sınıfının yaşamını konu almaları, dekorlarında çoğunlukla balo salonları, mermer masalar, sonu gelmeyen merdivenler gibi zengin unsurlara yer vermeleridir. Bu filmlerde aksesuar olarak sık sık kullanılan beyaz telefonlar, ilk olarak mizah dergisi *Marc'Aurelio*'da Steno tarafından türün "beyaz telefonlu filmler" ifadesiyle adlandırılmasına sebep olmuş, böylece beyaz telefonlar türün ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. 1931'de Goffredo Alessandrini'nin *La Segretaria Privata* adlı filmiyle başlayan tür, *La Telefonista* (Nunzio Malasomma, 1932), *Paprika* (Carl Boese, 1933), *Lohengrin* (Malasomma, 1935), *Trenta Secondi D'Amore* (Mario Bonnard, 1936), *Eravamo Sette Sorelle* (Malasomma, 1937), *Questi Ragazzi* (Mario Mattoli, 1937), *La Dama Bianca* (Mattoli, 1938) gibi örneklerle devam etmiştir. Tür, altın çağını 1939'da yaşamıştır. 1938 Alfieri Yasasıyla yabancı filmlerin dağıtımına engel olunması sonucunda Amerikan sinemasının yayılmacılığı bir ölçüde durdurulabilmiş ve bu durum salon filmlerinin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Max Neufeld tarafından 1939'da çevrilen *Mille Lire Al Mese* ve yine aynı yıl Mario Soldati'nin çevirdiği *Dora Nelson* filmleri türün en iyi örnekleri arasındadır. Soldati, *Dora Nelson* filminde salon filmlerinin esprili bir eleştirisini yapmıştır. Vittorio De Sica, Alida Valli ve Elsa Merlini türün en ilgi gören oyuncularıdır.

Salon filmlerinde diğerlerinden farklı olarak küçük burjuva insanına gerçekçi biçimde yaklaşan tek yönetmen Mario Camerini olmuştur. Camerini'nin bu türde öne çıkan filmi *Gli Uomini, Che Mascalzoni* (1932), sonraki yıllarda ortaya çıkacak olan pembe Yeni Gerçekçiliğin ve İtalyan usulü güldürünün habercisi niteliğindedir. Oyuncu olarak Vittorio De Sica'nın adının parlamasını sağlayan film, 1953 yılında Glauco Pellegrini tarafından yeniden çevrilmiş fakat aynı başarıyı yakalayamamıştır.

Dönemin Yönetmenleri: Blasetti ve Camerini

Faşist düşünce sisteminin tüm baskıları çerçevesinde filmografisinde her ne kadar propaganda örneklerine rastlanmış olsa da **Alessandro Blasetti**'nin kullandığı sinema dili ve gerçekçi anlatımı onun çağdaşları arasında ayrı bir konuma sahip olmasını sağlamıştır. 1929 yılında çevirdiği

Sole filminin başarısının ardından Blasetti, biri belgesel olmak üzere altı film çevirmiştir: *Resurrectio* (1931), *Terra Madre* (1931), *Nerone* (1930), *La Tavola Dei Poveri* (1932), *1860* (1933), *Assisi* (1932). Özellikle *Resurrectio* yapıtıyla bir filmi her anlamda yönlendirmedeki ustalığını kanıtlayan Blasetti, 1935 yılında Luigi Chiarini tarafından CDSC'de yönetmenlik dersleri vermek üzere davet edilmiştir. *1860* adlı filmi Birinci ve İkinci Büyük Savaş yılları arasında özel bir konuma sahiptir. Garibaldi döneminin İtalyası'nı konu alan yapım, her ne kadar tarihsel ve nasyonalist unsurlar içerse de karakterlerin iç dünyasını aktarmış olması açısından önemlidir. Filmografisinde yer alan *Vecchia Guardia* (1935) bir propaganda filmidir. 30'lu yılların ikinci yarısından itibaren çevirdiği *Aldebaran* (1935), *Ettore Fieramosca* (1938), *Un'Avventura Di Salvator Rosa* (1940), *La Cena Delle Beffe* (1941), *La Corona Di Ferro* (1941) ve *Quattro Passi Tra Le Nuvole* (1942) gibi filmler dönemin ideolojik yapısından sıyrılarak Blasetti'nin tarihsel, fantastik ve gerçek unsurlar arasında serbestçe hareket edebildiğini kanıtlamıştır. Bu filmler arasında Cesare Zavattini ile birlikte çalıştığı *Quattro Passi Tra Le Nuvole* Yeni Gerçekçiliğin habercisi olmuş ve yeni bir yönetmen kuşağının yetişmekte olduğunun sinyallerini vermiştir.

1929'da çevirdiği ve 1931'de sesli versiyonu da piyasaya sürülen *Rotaie* filmiyle gerçekçiliğe eğilim gösteren **Mario Camerini** 30'lu yılların salon filmleri arasında güldürüye yeni bir bakış açısı getirmiştir. 20'li yılların ardından 1931'de *Figaro e La Sua Gran Giornata* adlı güldürüyü çeviren yönetmen, bu türdeki en önemli eserini 1932'de *Gli Uomini Che Mascalzoni* ile ortaya koymuştur. Burjuva sınıfının yaşamını esprili ancak gerçekçi biçimde ele almasından dolayı türün diğer yönetmenlerinden farklı bir konuma sahip olan Camerini, bu yapıtın ardından çevirdiği dört filmle güldürüyü gerçekçi yaklaşımla aktarmayı sürdürmüştür: *Darò Un Milione* (1935), *Ma Non è Una Cosa Seria* (1936), *Il Signor Max* (1937), *Grandi Magazzini* (1939). 1934'te *Come Le Foglie* filmiyle dram, 1936'da *Giallo* ile macera, yine 1936'da *Il Grande Appello* ile tarihsel film türünde örnekler ortaya koymuştur. 1934'te Peppino ve Eduardo De Filippo ikilisiyle *Il Cappello A Tre Punte* adlı bir güldürü çevirmiştir. Ancak 40'lı yıllar boyunca Camerini'nin gerçekçi anlatımından uzaklaştığı görülür. 30'lu yıllarda çevirdiği güldürülerle gözde oyuncusu Vittorio De Sica'nın adının duyulmasını sağlayan Camerini'nin filmlerinin ayırt edici özellikleri, yumuşak tonlu, ayrıntılarda özenli, hoş bir ironi duygusuna sahip ve Avrupa'ya özgü ifade tekniklerinin ustaca kullanılmış oluşuydu. Orta ve alt

sınıflarla ilgili dönemin âdet ve alışkanlıklarını gösteren betimlemeleri öyle zekiceydi ki, bazıları eğer senarist Cesare Zavattini ile işbirliği yapmasaydı De Sica'nın savaş sonrası eserlerinin zayıf birer Camerini taklidinden başka bir şey olmayacağını savunmuştur.

Yeni Gerçekçilik Akımı

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi ve Mussolini iktidarındaki faşist rejimin yıkılmasının ardından İtalya, siyasal anlamda bir yeniden yapılanma dönemine girdi. Savaştan sonra 1946'da Kral Vittorio Emanuele oğlu lehine tahttan çekildi, ancak krallığın faşizme hizmet ettiğini unutmayan halk, aynı yıl krallığa son verdi ve Cumhuriyet ilan edildi. Siyasal iktidar Sosyalistler, Komünistler ve Hristiyan Demokratlardan oluşan bir koalisyona geçti. 11 Haziran 1946'da yapılan seçimler sonucunda Hristiyan Demokrat Parti'nin çoğunluğu elde etmesiyle Alcide De Gasperi'nin başında bulunduğu yeni bir koalisyon hükümeti kuruldu. Savaş sonrası İtalya'da toplumsal yaşam ise büyük bir çöküntüye uğradı. Siyasal değişimler ve yeniden yapılanmanın yanı sıra İkinci Dünya Savaşı ülkede ekonomik düzende büyük zararlara yol açtı. Bunun sonucunda toplumsal yaşamda halkın her kesimini büyük ölçüde etkileyen iki tema baş gösterdi: işsizlik ve yoksulluk. İşte İtalyan sinemasına, aynı zamanda da dünya sinema tarihine damgasını vuran Yeni Gerçekçilik akımı böyle bir ortamda oluştu.

Yeni Gerçekçilik İtalya'da faşist dönemin gerçekleri örtme çabasına, kaçış edebiyatına ve sanatına tepki olarak ortaya çıkan bir kültür hareketinin adıdır. Sinemadaki kadar etkili olmamakla birlikte, edebiyatı ve öteki sanat alanlarını da kapsar. Sovyet Sinema-Göz kuramından, Fransız gerçekçilik okulundan, İngiliz belgesel sinemasından ve verismo akımından etkiler taşıyan Yeni Gerçekçiliğin başlıca özellikleri, toplumsal sorunları doğal mekanlarda ele alarak dar bütçeyle, amatör oyuncularla ve yalın bir anlatımla aktarmak ve siyah-beyaz filmin olanaklarından sonuna dek yararlanmaktır.

Yeni Gerçekçi hareket, savaşın yıkımlarıyla büyük bir sarsıntı ve yoksulluk içine düşen İtalyan toplumunun sorunlarına eğilme gereksiniminden ve faşist dönemin beyaz telefonlu filmlerine tepki olarak doğdu. İtalyan sinemacıları, uzun süren bir baskı ve suskunluk döneminden sonra kendilerinden önceki gerçekçi akımlardan çıkarılacak dersleri değerlendirerek bunu kendi toplumlarının en önemli sorunlarına (baskı yönetiminde yaşayış, savaş, direnme, savaş sonrasının getirdiği sorunlar...) uyguladılar, çağının tanığı olan bu sinema akımını geliştirdiler. Yeni Gerçekçiler 1930'ların İtalyan sinemasında sık görülen entrika üzerine kurulmuş hikayeleri terk ettiler. Öykülemeler gevşekti, dolaysız olarak tüm

öyküleyici kalıplara bağlanmıyordu. Ön gereksinimli mutlu sonlar bırakıldı; hayatın acı tecrübesine yakınlık kural haline geldi.

Yeni Gerçekçilik, bir okul veya bir sanat akımı olmaktan çok, dönemin sinemasında savaş yorgunu İtalya ve Direniş gerçekliğine bakışın, onu temsil edişin yeni bir yolu ve gerçekçiliğe yönelimin bir parçasıydı. Sadece dönemin tüm sorunlarıyla doğrudan yüzleşme değil, bu sorunlara olumlu bir çözüm önerme ve bireylerin davaları ile toplumun davasını 'halk öyle olmasını istediği için' birleştirme dürtüsüyle de farklıydı. Yeni Gerçekçiliğin örtük ideolojisinin kalbinde, biraz türsel de olsa halkın ve toplumun köklü bir yenilenişine yönelik olumlu ve iyimser bir arzu yatar. Bu yüzden bazıları, onun temel değerlerinin hümanist olduğunu, dolayısıyla filmlerin arkasında Marksist ya da devrimci bir hegemonyadan söz etmenin doğru olmadığını öne sürer. Her şeyden önce, insanların ve olguların yenilenişi sosyalist dönüşümden çok uzak bir şeydir ve kardeşlik, sınıf dayanışmasıyla aynı şey değildir.

Yeni Gerçekçilik hareketinin etkin biçimde devamlılığını sağlayan öncü yönetmenler ve diğer Yeni Gerçekçiler dışında *Cinema* ve *Bianco e Nero* dergilerindeki ve Umberto Barbaro ve Luigi Chiarini tarafından CSDC'de gerçekleştirilen kültürel çalışmalar önemli olmuştur. Yeni Gerçekçilik akımının özelliklerine bakıldığında kullanılan senaryo ve hikâye teknikleri ile oyuncu seçimi özellikle göze çarpmaktadır. Senaryolar ortaya çıktıkları toplumsal alan ve zamandan ayrı düşünülemez, nitekim Yeni Gerçekçilik akımının tüm örneklerinde filmlerin senaryoları günlük gerçeğe paralel olarak gelişmektedir ve yine bu hikayeler konunun henüz günlük gerçek olarak varlığını koruduğu bir çağda yazılmışlardır. Oyuncuların sokaktaki insanı temsil etmesi ve yine sokaktaki insanlar arasından seçilmiş amatör kişiler olmaları akımın dikkat çeken bir başka özelliğidir. Oyuncuların bu yolla sağlanışı her ne kadar o dönemin sinemasına aykırı gibi görünse de André Bazin bunun yeni bir yöntem olmadığını savunmakta ve 'Tersine, bunun belki de Louis Lumière'den beri sinemanın bütün 'gerçekçi' biçimlerindeki sürekliliği bunu tamamıyla sinemaya özgü bir kanun kılığına sokmaktadır; İtalyan sineması da bu kanunu sadece doğrulamakta ve güvenle ortaya atmayı sağlamaktadır' demektedir.

Yeni Gerçekçilik akımının başlangıç tarihi pek çok kaynakta Roberto Rossellini'nin *Roma Città Aperta* filmini çevirdiği 1945 yılı olarak kabul edilmektedir. Akımın öncü filmi ve başyapıtı olarak kabul edilen bu filmin yanı sıra Yeni Gerçekçi özelliklerin görüldüğü ilk filmin Luchino Visconti

tarafından çevrilen 1942 yapımı *Ossessione* olduğu da bilinmektedir. Bu anlamda akımın başlangıç tarihi 1942 olarak ele alınabilir. Bu tarihten itibaren 10 yıl süreyle İtalyan sinemasında devam eden Yeni Gerçekçilik hareketi 1952'de Vittorio De Sica'nın çevirdiği *Umberto D* filmiyle son bulmuştur. Akımın sona ermesinin iç nedenleri arasında yetersiz bir kültürel birikim vardı. Savaş sonrası İtalyan entelektüel yaşamına dört düşünce akımı hakimdi: Marksizm, varoluşçuluk, sosyoloji ve psikanaliz. Yeni Gerçekçilikte birincisinin bazı etkileri bulunuyordu, ama diğer üçünün hiçbir izi yok gibiydi. En özgün teorisyeni Cesare Zavattini bile günlük yaşam içindeki 'gerçek kişi' lehine karakterin ve fantezinin reddini önererek yönetmenlerin tarihi unutmalarına ve filmdeki gerçekliğin çeşitli bileşenleri arasındaki diyalektik ilişkileri yakalama yeteneklerini kaybetmelerine yol açtı. Günlük yaşamı betimleme amacı, skeçlerin bir bahanesi haline geldi, gerçeklik pitoreske dönüştü, yeni sezgiler yerel renklere (genellikle Romalı ve güneyli) kaydı, toplumsal taahhütler, folklorun ve güçlü ama dağınık İtalyan bölgesel tiyatro geleneklerinin gölgesinde kaldı. En iyi filmlerde bile olgun bir romandan çok, kısa öykü ya da fragman havası vardı. Yeni Gerçekçiliğin sona ermesinin dışsal nedenleri ise şöyledir: 1948'de Hristiyan Demokratların seçim zaferi, hareketin ideolojik kaynaklarından biri olan kırılgan antifaşist cephenin nihai çöküşünü hazırlıyordu. Ülkenin iki düşman kampa bölünüşü iki süper güç arasındaki soğuk savaş düşmanlığıyla güçlendi. 1950'lerde İtalya bir tarım ülkesinden bir endüstri ülkesine dönüşürken aynı zamanda kuzey ile güney arasındaki ekonomik ve toplumsal dengesizlik artmaya başlıyordu. Hristiyan demokratların merkezci politikaları, demokratik meşruiyeti yurttaş sorumluluğu için bir teşvikten çok bir mazeret olarak kullandı. Kültürel düzeyde 1950'leri, hareketsizlik, dincilik ve iki cephe arasında bölücü çatışma belirler. Sonuç olarak Yeni Gerçekçi sinema gerçekte olduğundan daha fazla bir muhalefet sanatı ve kültürü olarak algılandığı için egemen sınıfın hedefi haline gelmişti. Yeni Gerçekçilikten yana ve ona karşı savaş, kültürel ve sanatsal özelliklerden çok siyasal ve ideolojik özellikler kazandı ve bu durum sanatçıların yeni biçimler geliştirmelerini daha da güçleştirdi.

50'li yılların başında sona eren Yeni Gerçekçilik akımı hem dünya sinemasında hem de İtalyan sinemasında önemli etkiler bırakmıştır. Gerçeklik ve estetik anlatımı birleştirerek sinema diline yeni kalıplar getiren ve diğer ülke sinemalarının da gelişimine etkisi olan bu akımın Luchino

Visconti, Roberto Rossellini ve Vittorio De Sica gibi öncülerinin dışında Giacomo Gentilomo, Aldo Vergano, Alessandro Blasetti, Alberto Lattuada, Luigi Zampa, Renato Castellani, Pietro Germi, Giuseppe De Santis gibi yönetmenleri de unutulmamalıdır. Ancak akımın öncüleri ve diğer yönetmenleri 50'li yıllarda gerçekçi anlatımdan uzaklaşmışlar ve farklı türler ve denemelerle çalışmalarına devam etmişlerdir. Diğer yandan Yeni Gerçekçilik akımı ve bu akımın yönetmenleri Yeni İtalyan sinemasının temellerini atmışlar ve 60'lardan günümüze dek ortaya konan tüm gerçekçi yaratımlar için bir okul görevini üstlenmişlerdir.

Yeni Gerçekçiliğin Öncü Yönetmenleri:
Visconti, Rossellini, De Sica

Yeni Gerçekçilik akımının özelliklerinin ilk kez görüldüğü film 1942 yılında **Luchino Visconti** tarafından çevrilen *Ossessione*'dir. Visconti; yazar James M. Cain'in *The Postman Always Ringing Twice*'ını *Ossessione* adı altında İtalyan yaşayışına uygular. Faşizmin ve savaşın etkilerinin henüz yok olmadığı 1942 yılında *Ossessione* ile Visconti, o dönem İtalyan sinemasının içinde bulunduğu küçük burjuva taşralılığını üzerinden atarak uluslararası alanda kabul görmeyi başarmıştır. Ustalıkla İtalya ortamına uyarlanmış, ama aslı Amerika'ya dayanan bir konuyu Visconti'nin Fransa'da öğrendiği film diliyle bağdaştırılmasıyla *Ossessione*, antikonformizmin ve devrimci ayaklanmanın sanattaki simgesi oldu. Ne var ki, kişileri ne kadar halktan alınma, ihtiraslar ne kadar halka yakın gözükse de film, geniş seyirci kitlesi tarafından fazla beğenilmedi. Buna karşılık aydınlar üzerinde adeta bir şok etkisi yarattı ve onları sürüklendikleri taşralı uyuşukluğundan silkeleyip kurtardı. *Ossessione* bu yönüyle, faşist yönetim dahi gerçeğe yakın, etkileyici ve antifaşist bir tavır almanın mümkün olduğunu gösteren örnekler arasında yer alır. Bu filmin ardından Visconti, Yeni Gerçekçi akımın içerisinde 1948 yılında *La Terra Trema* filmini çeker. Sicilyalı balıkçıların yaşam koşullarını konu alan film, akımın tüm özelliklerini yansıtan önemli bir örneği olarak Yeni Gerçekçilik içerisindeki yerini alır. Tamamen amatör oyuncuların yer aldığı, gerçeklik ve estetiği mükemmel bir biçimde buluşturan filmin ardından yönetmen, 50'li yıllarda Yeni Gerçekçi anlatımdan uzaklaşarak kendine özgü romantizmiyle çalışmalarına devam edecektir ve 50'li yıllardaki filmlerin gözde oyuncusu Anna Magnani olacaktır.

Pek çok kaynak tarafından Yeni Gerçekçilik akımının ilk örneği olarak kabul edilen film 1945 yılında **Roberto Rossellini** tarafından çevrilen

Roma Città Aperta’dır. Akımın başyapıtı olarak da bilinen filmi Rossellini, savaşla belirlenen bir ekonomi ve toplumun yaşadığı kazıntılardan oluşturmuştur. Film, Roma’nın müttefiklerce işgalinden sonra iki ay içinde başlatılmıştır. Profesyonel olmayan aktörler, eski müzikhol yorumcusu Anna Magnani olayların yeniden yaratılmasında rol almışlardır.Filmin olağanüstü başarısı, birtakım içkin niteliklerine bağlı olduğu kadar (duygu ve sahicilik dolu sağlam bir olaylar zincirine dayanmasıyla), başta büyük yıldız Anna Magnani olmak üzere oyuncu kadrosunun olağandışı becerisine de bağlıdır. İtalyan direniş hareketinin göklere çıkarılması neredeyse herkesi memnun etmiştir; filmde komünistlerin bağlılığı, sıradan insanların kararlılığı, Katolik rahiplerin kahramanlığı ve hatta monarşi yanlısı subayların eylemleri bile övülür. Bu çerçevede filmin başarısı savaş sonrası İtalya’nın, bütün kesimler arasında bir birliğin sağlanacağı yönündeki umutların bir işaretiydi; ama çok geçmeden büyük çaplı sosyal ve siyasal mücadeleler yeniden baş gösterdi. Film, 1948 Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye ödülünü aldı.

Roma Città Aperta’nın ardından Rossellini, Yeni Gerçekçilik akımı içerisinde 1946 yılında *Paisà* filmini çevirdi. Senaryosu kolektif bir anketin sonucuydu ve farklı toplumsal çevrelerden altı kişinin savaş sırasında çektiği acıları anlatan altı sinema öyküsünden oluşuyordu. 1947’de çevirdiği *Germania Anno Zero* filmiyle savaş üçlemesini tamamlayan yönetmen, 50’li yıllarda Visconti gibi Yeni Gerçekçilikten uzaklaşarak Ingrid Bergman’ın rol aldığı filmleri yönetecektir. Ancak 1959 yılında yeniden savaş temalı filmlerine dönerek 60’lı yıllardaki verimli çalışmalarıyla İtalyan sinemanın ustaları arasında yerini alacaktır.

Yeni Gerçekçilik öncesinde sinemada oyuncu olarak yer alan **Vittorio De Sica** faşizmin etkisindeki sinemanın son yıllarında yönetmenliğe geçiş yapmış ve ilk filmlerindeki anlatım tarzıyla dikkat çekerek Yeni Gerçekçilik akımının da ilk sinyallerini vermiştir. Yeni Gerçekçilik akımının merkezinde olan üç film çevirmiştir: *Sciuscià* (1946), *Ladri Di Biciclette* (1948) ve *Umberto D*. (1952).

1946’da çevirdiği *Sciuscià*’da savaş sonrasında İtalya’nın Roma şehrinde ayakkabı boyacılığı yaparak yaşamaya çalışan iki çocuğun suç işleyerek hapishaneye düşmeleri ve yaşadıkları acı gerçeklerle yüzleşmeleri aktarılır. Film, içerdiği savaş sonrası yoksulluk, açlık, karaborsa, hırsızlık gibi temaları çocukların yaşamları üzerinden ve onların gözünden aktararak

Yeni Gerçekçilik akımının önemli bir örneği olarak sinema tarihindeki yerini almıştır.

Ladri Di Biciclette'de yine savaş sonrası İtalya'da çok sık yaşanan hırsızlık olayı işlenmekte, Roma'da bisikleti çalınan ve işini kaybetmemek adına bir adamın Roma sokaklarında oğluyla bisikletini arayışı anlatılmaktadır.Yaşanan yokluğun ve çaresizliğin bir sonucu olarak filmin sonunda adamın bisiklet çalmaktan başka çaresinin kalmayışı ve bu yüzden çocuğunun önünde aşağılanmayı bile göze alması savaş sonrasının toplumsal yaşamında görülen işsizlik ve yoksulluk temasını en iyi biçimde özetlemektedir.

Vittorio De Sica'nın 1952'de çevirdiği emekli maaşıyla geçinmeye çalışan yaşlı bir adamın hikayesinin anlatıldığı *Umberto D* adlı filmi Yeni Gerçekçilik akımının son örneği sayılmaktadır. Bu üç film etki olarak radikal analiz ya da devrimsel çalışmalar değil, tamamen hümanist ve reformist eserlerdir. De Sica'ya göre, olağan hayatın masum portresi, izleyicilerin dünya görüşlerini değiştirme ve onu daha iyiye dönüştürme yöntemini anlamalarında esinlenmeleri için yeterince güçlü olmalıdır. Cesare Zavattini ile beraber yazdığı öykülemeleri dramatik olarak savaş sonrası İtalya'nın umutsuz hayatını daha iyi bir yaşam potansiyeliyle karşılaştırmaktadır. De Sica'nın Yeni Gerçekçilikteki başarısının önemli bir nedeni de senaryo yazarı Cesare Zavattini ile yaptığı ortak çalışmalardır.

1956 yılında çevirdiği *Il Tetto* ile Yeni Gerçekçiliğin etkilerini hala yansıtabilecektir, bu anlamda 50'li yıllarda Yeni Gerçekçiliğe en yakın duran yönetmen yine De Sica olacaktır. 60'lı yıllarda Sophia Loren-Marcello Mastroianni ikilisinin başrolde oynadığı filmlerle başarılı yapımlara imza atan De Sica sinemanın ustaları arasına girecektir.

Diğer Yeni Gerçekçiler

1939 yılında Giuseppe Adami ile birlikte yönettiği ilk konulu filmi *Il Carnevale Di Venezia*'nın ardından 1945 yılında *O Sole Mio*'yu çeviren **Giacomo Gentilomo**'nun bu filmi, onun filmografisinde Yeni Gerçekçi gelenekle Napoliten anlatımı mükemmel biçimde birleştirerek önemli bir yer edinir. 1964 yılına kadar devam eden yönetmenlik kariyeri boyunca çeşitli türlere imza atmıştır ancak *O Sole Mio*'nun ardından İtalyan sineması tarihinde önemli bir yer edinen filmi bulunmamaktadır.

Alessandro Blasetti ile beraber *Cinematografo* dergisinin kurucularından olan **Aldo Vergano**'nun sinemaya girişi Blasetti'nin *Sole* filminin senaryosunu yazmasıyla gerçekleşmiştir. 1946 yılında çevirdiği

Sole Sorge Ancora Yeni Gerçekçiliğin etkilerini taşıyan, savaş yıllarının zorlukları içerisinde umutlarını yitirme tehlikesi yaşayan insanları anlatan bir çalışmadır. Başyapıtı olarak kabul edilen bu filmin ardından Vergano 50'li yıllarda popüler türlere yönelmiştir.

Faşizmin etkisindeki dönemde İtalyan sinemasının en iyi örneklerini ortaya koyan **Alessandro Blasetti** savaş sonrası yıllarda *Un Giorno Nella Vita* (1946), *Fabiola* (1948) ve Cesare Zavattini ile çalıştığı *Prima Comunione* (1950) filmlerini çevirir. Bu filmlerden *Un Giorno Nella Vita* o dönemde Yeni Gerçekçi anlatımın başarılı bir örneği olarak değerlendirilir. Savaş sonrasının Yeni Gerçekçi etkilerini taşıyan bu filmlerin ardından Blasetti 50'li yıllarda epizot filmlerine ve güldürülere imza atacaktır.

Savaş yıllarında *Giacomo L'Idealista* ve *La Freccia A Fianco* gibi filmleriyle dikkat çeken **Alberto Lattuada** 1946'da çevirdiği *Il Bandito* ile Yeni Gerçekçilik akımı içerisindeki yerini alır. Lattuada'nın bu filmden sonra çektiği *Senza Pietà* yine savaş sonrasındaki gerçeği anlatmadaki gücüyle dikkat çeken bir çalışmadır. 50'li yıllarda Lattuada da diğer Yeni Gerçekçi yönetmenler gibi akımın özelliklerinden uzaklaşmıştır.

Luigi Zampa'nın 1946'da çevirdiği *Vivere In Pace* savaşa karşı net bir ideoloji içeren ve evrensel barışı savunan bir yapımdır. Bundan bir yıl sonra çevirdiği *L'Onorevole Angelina* da yine Yeni Gerçekçi öğeler içeren bir filmdir. Zampa, 50'li yıllarda Yeni Gerçekçilikten uzaklaşarak güldürü türüne yönelmiştir.

40'lı yıllarda ilk yönetmenlik denemelerini gerçekleştiren isimlerden biri olan **Renato Castellani** 1947 yılında çevirdiği *Sotto Il Sole Di Roma* ile Yeni Gerçekçilik akımı içerisinde yer alır. 50'li yıllarda pembe Yeni Gerçekçilik olarak adlandırılan güldürülere yönelmiş ve akımın etkilerinden giderek uzaklaşan yapımlar ortaya koymuştur.

1945 yılında *Il Testimone* filmiyle ilk çıkışını yapan **Pietro Germi** 1948'de *Gioventù Perduta*, 1949'da *In Nome Della Legge* ve 1950'de *Il Cammino Della Speranza* filmleriyle Yeni Gerçekçi akımın özelliklerini içeren çalışmalar ortaya koymuştur. Çoğunlukla Sicilya halkının sorunlarına eğilen Germi, 50'li yıllarda eleştirel güldürülere imza atmıştır.

Visconti'nin *Ossessione* filminde senaryo çalışmalarında bulunan **Giuseppe De Santis** 1947 yılında çevirdiği *Caccia Tragica*'da Yeni Gerçekçiliğin etkilerini gösterir. 1949'da çevirdiği *Riso Amaro* ise melodrama yakın olmasına rağmen Yeni Gerçekçi öğeler içermektedir. 50'li

yıllarda De Santis daha çok melodram ve güldürü türünde çalışmalara imza atmıştır.

50’li Yıllar

50’li yıllar dünya sinemasında köklü değişikliklerin yaşandığı, geri dönüşü olmayan, 60’lı ve 70’li yılların sinemasına da etkilerini taşıyacak bir dönemdir. Savaş sonrasındaki ekonomik büyüme, dünya çapında ortaya çıkan siyasal ve ekonomik sorunlar, bunlara bağlı olarak beliren kültürel değişiklikler ve televizyonun gelişi sinemadaki değişim hareketlerinin başlamasının sebepleridir. Pazar, geri dönüşü olmayacak şekilde değişmeye başlar, sinemaya yeni giren genç yönetmenlerce de paylaşılan yeni bir sinema zevki oluşur ve yeni yönetmenleri olduğu kadar sinemanın kuramını da derinden etkileyecek farklı bir eleştiri anlayışı ortaya çıkar. Üretim alanında en belirgin gelişme, Hollywood’un yapısında bunalımın başlamasıdır, bu çeşitli oranlarda Avrupa’nın belli başlı sinemalarına da yansır. Bu yüzden 50’li yıllardaki İtalyan sinemasına geçmeden önce bu dönemde dünya sinemasında beliren hareketlere -özellikle Amerikan, İngiliz ve Fransız sinemalarına- kısaca değinmekte yarar vardır. Böylece İtalyan sinemasının bu on yıllık süreçteki durumunu ve dünya sinemasına oranla konumunu anlayabilmek kolaylaşacaktır.

Televizyon yayınlarının yaygın bir biçimde izlenilirlik kazanması 1950’li yılların başlarına denk gelmektedir. Televizyonun gelişinden ilk etkilenen Hollywood sineması olur. Televizyonun darbesini ilk yiyen ve var olan en güçlü sinema sanayisi olan Amerikan sineması, yeni iletişim tekniğinin rekabetine iki yeni teknikle karşılık verir: Sinemaskop ve Sinerama. Bu iki yeni teknik, büyük boyutlu geniş görüntüler ve güçlü ses düzeniyle seyirciyi etkilese de sinemada aktarılan gerçek, günlük hayatın gerçeği değil, anlatılan öykünün kendi gerçeğidir. Amerikan sinemasındaki belirgin değişiklik 1950’lerin ikinci yarısında ortaya çıkan ‘New York Okulu’ olarak tanımlanan hareketle gerçekleşir. Savaş sonrasının toplumsal gerçekleri ve Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasından çıkarılan dersler bu hareketin doğmasının başlıca sebepleridir. Hareketin başını çeken aydınlar grubunun tavrı, açıkça, Hollywood sinemasının karşısında olmaktadır. Doğaçlamaya dayanan bir tür ‘reportage’ sineması amaçlarlar. Bunu yaparken konulu sinemanın anlatım biçimlerini, öyküyü, öykü anlatmayı da dışlamazlar. Yalnız, bu öykü, irdelenmek istenen toplumsal gerçeklerin içinde bulunmalı, oradan kaynaklanmalıdır.

İtalya’da sona eren Yeni Gerçekçilik akımının okul olduğu bir diğer ülke sineması İngiliz sinemasıdır. Ortaya çıkan yeni sinema hareketinin adı ise ‘Free Cinema’ (Özgür Sinema)’dır. Özgür Sinema, 1956’da Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson tarafından yönlendirilen, Anderson ve Reisz’in editörü oldukları (1946-52) *Sequence* dergisinde düşüncelerini yayımladıkları İngiliz belge hareketidir. Politik atmosfere de yansıyan bu akım Yeni Sol’un başlamasıyla Ticari İngiliz Sineması’nı da etkilemiştir. Basılı bir açıklamada bu akımın amacı şöyle açıklanmıştır: ‘Biz bu davranışlarımızla özgürlüğe inandığımızı göstermeye çalışıyoruz.’ Özgür Sinema yönetmenleri her zaman açıkladıkları kurallara uymamışlardır. Fakat çalışan sınıfın problemleri ve sosyal içerikli konularıyla İngiliz Ticari Sineması’na yön vermişlerdir.

1950’li yıllarda Fransız sinemasında gerçekleştirilen hareketler ise gelecek için en önemli olan sinema deneyleridir. Amerikan ve İngiliz sinemalarında olduğu gibi Fransa’daki sinema hareketi de geleneksel sinemayı yadsımakta ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin ortaya çıkardığı sinema anlayışını benimsemektedir. 50’lerin başında Fransız sinemasını, 20 yıldan beri yapılagelen şiirsel gerçekçilik geleneğini sürdüren yönetmenler temsil etmektedirler. Bu geleneğin özellikleri, abartılmış sinemasal efektlerle psikolojik ilişkilere dayanan sanatsal nitelikler arayışıdır. Fakat, bu yönetmenlerin gerisinde, bu geleneksel konuları ve anlatımı istemeyen, Fransız sinemasında köklü değişiklikler yapmaya kararlı yeni bir sinemacı kuşağı yetişmektedir. Renoir’in filmlerinden ve Rossellini’nin Yeni Gerçekçi sinemasından esinlenen ve aynı sinema zevkini paylaşan, sinema karşısında benzer estetik görüşlere sahip gençler bir grup oluştururlar. Hepsi de genellikle eleştirmenlikten gelmekte ve *Cahiers du Cinéma* dergisi çevresinde toplanmaktadır. Derginin o yıllarda geliştirdiği sinema sanatı üzerine görüşler, eleştiri alanında, yönetmenlik alanında ve kuramsal alanda çok verimli sonuçların alınmasına yol açar. Derginin çevresinde gelişen ve derginin desteklediği sinema akımı ‘Nouvelle Vague’ (Yeni Dalga) 50’lerin sonu ile 60’ların başında dünya çapında üne kavuşur ve diğer ülke sinemalarındaki benzer arayışların da itici gücü olur.

İngiliz, Fransız ve Amerikan sinemalarında gerçekleşen bu üç sinema deneyi daha sonraki yıllarda bütün ülke sinemalarının gelişmesinde bir çıkış noktası olur ve 60’ların ‘yeni sinema’sına kaynaklık eder. Her üçünün de amaçladığı sinema, öncelikle ülkelerindeki var olan geçerli sinemaya bir seçenek oluşturmak isteyen, toplumsal ve kültürel sorunlara eğilen, büyük

yapımların kullandığı tekniklerden ve anlatım dilinden farklı bir teknik ve dil arayan bir sinemadır. Ayrıca, birleştikleri bir nokta daha vardır. Her üç akım da kuramsal çıkış noktasını ülkelerinde yayınlanan bir sinema dergisinden alırlar. New York Okulu için bu dergi Jonas Mekas'ın kurup yönettiği *Film Culture*'dır. İngiltere'de *Sequence*, Fransa'da da *Cahiers du Cinéma*'dır.

Dünya sinemalarında yeni hareketler, deneyler ortaya atılırken o yıllarda İtalyan sinemasında neler olmaktadır? Özgür Sinema, Yeni Dalga ve New York Okulu gibi üç yeni sinema hareketinin çıkışına sebep teşkil eden Yeni Gerçekçilik akımına sahip İtalyan sineması 50'li yıllara gelindiğinde nasıl bir yol izlemektedir?

İtalyan sineması bu dönemde diğer ülke sinemalarına göre tersine bir yol izlemiştir. 1942 yılında Visconti tarafından çevrilen *Ossessione* filmiyle ilk adımları atılan Yeni Gerçekçilik akımı, 50'li yıllarda birçok ülkede okul görevini üstlenerek yeni sinema anlayışlarının doğuşuna öncülük ederken kendi ülkesinde sona ermiş, üretimi durdurulmuştur. Bu anlamda İtalyan sineması her ne kadar duraklama devrine girmiş gibi görünse de aslında bu dönem, gerek ortaya atılan tür filmleri, gerek yeni yönetmenleri, gerek Yeni Gerçekçi kuşağın tüm baskılara rağmen ortaya koyduğu yapıtlar ve tüm bu üretimlerin 60'lı yıllarda Yeni İtalyan Sineması'na ışık tutması açısından önemsenmesi gereken bir süreçtir. 1949-1959 arasındaki on yıllık süreç her ne kadar sinemada duraklama veya kimilerine göre bir gerileme devrinin yaşandığını düşündürse de Yeni İtalyan Sinemasının başlangıcından günümüz İtalyan sinemasına kadar olan dönemin temelini oluşturması açısından geçiş yılları olarak adlandırılabilir.

Yeni Gerçekçilik akımının sona ermesinin sebebi İtalyan sinema seyircisinin kendi gerçeklerini beyaz perdede seyretmek yerine bol kahkahalı komedi filmlerini tercih etmesi olarak görülebilir. Bu görüş doğru olmakla birlikte akımın sona ermesinin en güçlü sebebi İtalya'nın siyasal yaşamında gerçekleşen değişimlerdir. 1948 seçimleriyle Hristiyan Demokrat Parti'nin siyasal iktidarı ele geçirmesinin ardından sol düşünce tamamen susturulurken sağ merkezli tutucu sistem ülkeye hakim olmaya başlar. Artık Hristiyan Demokratlar yaşamın her alanında baskıcı politikalarını uygularlar; eğitim, endüstri, görsel sanatlar, basın gibi pek çok sektörde sağ görüşler etkinleşir. Öyle ki, Hristiyan Demokratlar üniversitelerdeki eğitim ve yönetim sistemine de el atarlar. CSDC'nin yöneticisi Luigi Chiarini'yi ve diğer laik ve sol görüşlü öğretim üyelerini

görevden alırlar, buna benzer bir şekilde her yıl düzenlenen Venedik Film Festivali'ne müdahale ederler, çeşitli sinema derneklerinde yer alan sol görüşlü kişileri uzaklaştırırken yalnızca Hristiyan Demokrat Parti üyelerinin bu kuruluşlarda faaliyet göstermelerine izin verirler. Sağ görüşlü siyasal iktidarın sinemaya uyguladığı baskı ise 29 Aralık 1949 tarihli Andreotti Yasası ile gerçekleşir. Hristiyan Demokrat parti lideri Alcide De Gasperi'nin 'kuklası' olarak adlandırılan, sinema ve tiyatronun denetiminden sorumlu Giulio Andreotti'nin yürürlüğe koyduğu bu yasaya göre Yeni Gerçekçi filmler İtalya'yı kirletmek ve diğer ülkelere İtalyan yaşamını doğru olmayan, çarpıtılmış bir üslupla anlatmaktan dolayı ahlâka aykırı bulunmaktadırlar. Böylece Andreotti, elinde bulunan sansür silahıyla hükümetin işine gelmeyen, can sıkıcı bulduğu pek çok konuya sinema çevrelerinin ve tiyatro topluluklarının el atmasını engeller. Andreotti Yasası, baskıcı tutumuyla Yeni Gerçekçilik akımını sonlandırmasına ve yeni bir dönemin açılmasına sebep olduğundan yasanın çıkartıldığı 1949 yılı İtalyan sinemasında bu dönemin başlangıcı olarak kabul edilebilir.

Yasayla birlikte birçok belgesel filmin yanında Soldati'nin, Germi'nin, Vergano'nun, Lattuada'nın, Zampa'nın, Visconti'nin ve daha birçok yönetmenin filmi sansür yüzünden büyük zarar gördüler. Sansürün bir uygulanış yolu da kimi filmlerin İtalya dışına çıkışına izin vermemek biçimindeydi. Birçok filmin İtalya'nın dışına çıkarılması yasaklandı. Yaygın bir sansür türü de filmin sakıncalı bulunan ve beğenilmeyen bölümlerinin 'düzeltilmesi ve değiştirilmesi' biçiminde uygulanan koruyucu sansürdü. Bu yöntemle filmin yasaklanması önlenmiş, filme yatırım yapmış olan prodüktör zarardan kurtulmuş oluyordu. Belki de resmi sansürün yanı sıra asıl etkili sansür senarist ve yönetmenlerin kendi kendilerine uyguladıkları sansürdü. De Sica, 1955'te Le Monde'a şöyle diyordu: 'Filmin gerçekleştirilmesinden önce varolan sansürler içinde en korkuncu bizim kendi sansürümüzdür...Bir film hazırlanırken, onu yazar hatta çekerken, tepemizde bir gölge dolanmaktadır. Yapımcımız karşısında Kilisenin ya da hükümetin herhangi bir kararı ile verimliliği tehlikeye düşebilecek bir film yapmaya hakkımız yok. Bu nedenle, kimi zaman bilmeden, uzlaşmalara gidiyoruz.'

Siyasal baskı ve sansür film üretimini de etkiler ve 1949 yılında ortak yapımlar dahil İtalya'da çevrilen film sayısı sadece 79'dur. 1949'da yaşanan bu durum 50'lerin ilk yıllarından itibaren yükselişe geçmeye başlar. 1949'da 79 olan film sayısı, 1952'de 148'e, 1954'te 244'e ulaşır.

1957’de kısa süreli bir düşüş yaşayarak 221’e inen film sayısı 1960 yılına gelindiğinde ise 255’tir. Film üretiminde bu rakamlara ulaşılmasında ortak yapımların etkisi büyüktür: Ortak yapımlar haricinde İtalyan yapımı film sayısı toplam film sayısının 1950’de yüzde 24’ünü, 1952’de yüzde 36,8’ini, 1955’te yüzde 34,8’ini ve 1960’ta yüzde 41,2’sini oluşturmaktadır. Bunlara oranla tüketim de artmaktadır: Satılan sinema bileti sayısı 1950’de 661.549.000’den, 1955’te 819.424.000’e yükselir, 1960’ta ise 744.781.000’e düşer. Açılan sinema salonlarının sayısı ise şöyledir: 1947’de 6551 olan sinema salonu sayısı 1956’da 10.629’a yükselir, 1960’ta ise yine kısa süreli bir düşüş yaşayarak 10.393’e iner.

1949’da Andreotti yasasına dayanarak siyasal iktidarın uyguladığı sıkı sansür yöntemiyle düşüşe geçen üretim, 1950’lere gelindiğinde nasıl bu şekilde hızlı bir artış sergilemeyi başarmıştır? Bu sorunun cevabı yönetimin uyguladığı baskı ve sansür sonucu ticari İtalyan sinemasının film üretiminin devamını sağlamak için başvurduğu, güldürü ve melodramların başını çektiği tür sinemasıdır. Özellikle Walter Chiari, Renato Rascel, Aldo Fabrizi, Nino Taranto, Tino Scotti, Carlo Croccolo, Peppino De Filippo ve Totò gibi oyuncuların yıldızlaştığı İtalyan komedileri İtalyan seyircisini sinemaya çekmeyi başarmıştır. Bununla birlikte bol gözyaşlı olarak bilinen melodram filmleri de terk edilen kadınlar, kadın cinsiyetinin erdemi ve her şekilde suçlanan erkek cinsiyeti gibi temaları işleyerek film üretiminin artmasını sağlamışlardır. Güldürü ve melodramlar dışında müzikaller, tarihsel mitolojik filmler, savaş filmleri, siyasi filmler (“Don Camillo” filmleri), fantastik filmler gibi türler de varlıklarını korumuşlardır. Ancak ticari sinemanın yükselişi ilk sırada güldürüler ve onu izleyen melodramlarla gerçekleşmiştir. Film üretimindeki artışı sağlayan ticari sinema anlayışı, ‘büyük prodüktörler’ ve ‘yıldız oyuncu’ kavramlarını da 50’li yıllar İtalyan sinemasının merkezine yerleştirmiştir.

50’li yıllarda İtalyan sinemasında tür filmlerinin hakim olduğu ticari sinema anlayışının dışında 60’lı yılların Yeni İtalyan Sinemasına ışık tutacak yeni girişimler de gerçekleşmiştir. Yazar, eleştirmen, oyuncu, senaryo yazarı gibi çeşitli mesleklerden isimlerin bu dönemde yönetmenliğe geçiş yaptıkları görülür. 50’li yıllarda ilk yönetmenlik girişimlerini yapan isimlerin listesi oldukça uzundur. Ancak bunlardan çok azı sinemada varlıklarını kanıtlamış ve günümüze dek isimlerini yaşatmışlardır. Örneğin, Adriano Zancanella, Gianni Pons, Armando Zorri, Giuliano Biagetti, Gaelano Petrosemolo, Sasy Rolvy, Giorgio Ansoldi, Giorgio Baldaccini,

Riccardo Moschino, Gino Rippo, Sante Chimirri, Antero Morroni, Aldo Crudo, Enzo Della Santa, Carlo Sandri gibi isimler yapıtlarıyla birlikte günümüzde unutulmuşlardır. 50'li yıllarda gerçekleştirdikleri önemli çıkışlarla hatırlanan ve 60'lı yıllarda da isimlerinden söz ettiren yönetmenler ise arasında Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Carlo Lizzani, Dino Risi, Antonio Pietrangeli, Mauro Bolognini, Gianni Puccini, Valerio Zurlini, Francesco Maselli, Gillo Pontecorvo, Francesco Rosi, Franco Zeffirelli gibi isimler öne çıkmaktadır. Bu yönetmenlerden Michelangelo Antonioni ve Federico Fellini sistemin tüm zorluklarına rağmen kişisel sinema üsluplarını korumuşlar ve 60'lı yıllarda yeni İtalyan sinemasının başyapıtlarını ortaya koymuşlardır. Diğer yönetmenler ise 60'lı yıllarda sistemin zorlukları ve ticari sinema anlayışının gerektirdikleri arasında kendilerine bir yol çizmişlerdir.

Yeni Gerçekçilikten gelen yönetmenler de geçiş yıllarında film üretmeye devam etmişlerdir, ancak bu dönemde De Sica'nın yönettiği iki film dışında *–Umberto D* ve *Il Tetto*- Yeni Gerçekçi yapıtlara rastlanmamıştır.

Sonuç olarak 1949-1959 arası on yıllık döneme bakıldığında İtalyan sineması için tehlike olan iki unsurun sürekliliğini koruduğu görülmektedir: Sansür ve televizyonun gelişi.

Sansür, filmlerin yurtdışına satışı konusunda kat'i, çoğaltımı, dağıtımı ve gösterimi bakımından ise koruyucu bir yol izler. Sansürün uygulanmasındaki sürekliliğin amacı yönetime karşı ortaya çıkabilecek her tür uygunsuz ve itaatsiz tavra fırsat vermemektir. Ancak sinemacılar da yönetimin baskılarına karşı suskun kalmamışlardır: 1955 yılında Circolo Romano Del Cinema (Roma Sinema Birliği) adı altında toplanan sinemacılar, yayınladıkları bir manifesto ile sinema karşıtı bütün iğrençliklere son verilmesini, bu anlamsız ve yıkıcı uygulamaların kaldırılmasını, sinemanın yeniden özgür ve yaratıcı olmasını sağlayacak olanakların ve ortamın oluşturulmasını, gerekirse son çare olarak sinemanın özgürlüğüne kilit vuran yönetime son verilmesini istediler. Manifestonun altında bütün İtalyan sinema devlerinin imzası vardı: Umberto Barbaro, Luigi Chiarini, Cesare Zavattini, Carlo Lizzani, Alberto Lattuada, Giuseppe De Santis, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Renato Castellani, Michelangelo Antonioni ve Federico Fellini.

İtalyan sineması için tehlike özelliği taşıyan bir diğer unsur ise 1954'te başlayan ilk televizyon yayınlarıdır. Devlet televizyon kanalı RAI'nin ilk

deneme yayınlarına başlaması ve günün belli saatlerinde bu yayınları sürdürmesiyle oluşmaya başlayan tehlikeyi ilk olarak sinema salonu sahipleri farkederler. RAI'nin yayınları işbirlikçi veya yoruma açık bir tarz izlemez; sonuçta kanal tamamen Hristiyan Demokratlara ait bir kurumdur. Sinemadan yeterli miktarda tatmin edici neticeler alamayan Hristiyan Demokratlar için RAI, 'alternatif bir kültürel ürün'dür. Televizyon yayınları ilk olarak 1956'da sinema üzerindeki etkisini gösterir: 1955'te 819.424.000 olan sinema bileti satış rakamları 1956'da 790.153.000'e düşer. Sinema sektöründeki idareciler bu kısa süreli düşüşün sebebini televizyonun getirdiği hızlı haber alma özelliği ve haftada bir kere de olsa televizyon yayınlarında film gösterimine yer verilmesi olarak yorumlarlar. Bu durum 'geçici bir trend' olarak algılanır ve televizyonun gelişi 50'li yıllar İtalyan sineması için endişe verici bir tehlike oluşturmaz, ancak televizyon yayınlarının etkisi 70'li, 80'li, 90'lı yıllarda artarak devam edecek, özellikle 70'li yılların ikinci yarısından itibaren günümüze dek olan dönemde ciddi bir tehlike boyutuna gelerek sinema endüstrisinin çöküşüne sebep olacaktır.

50'li Yıllarda Türler: Güldürü ve Melodram

Güldürü Filmleri: 50'li yıllarda güldürü, Totò filmleri, pembe Yeni Gerçekçilik ve Görenek güldürüsü olmak üzere üç koldan ilerlemektedir:

Asıl adı Antonio De Curtis olan Totò'nun başrolde yer aldığı filmler bu dönemde kendi içerisinde bir tür olarak nitelendirilmiştir. Birinci Dünya Savaşı yıllarında yavaş yavaş ün kazanmaya başlayan Totò, 30'lu yıllarda sinemalarda filmlerden önce sunulan 'avanspettacoli' olarak bilinen varyete gösterilerinde yer almaktaydı. 1937'de sinemada ilk rolünü aldıktan sonra bile varyete gösterilerine devam etmiş, sinemadaki asıl ününe kavuşması ise 1947'de gerçekleşmiştir. 1947'den 1968'e uzanan yaklaşık yirmi yıllık sinema kariyerinde Totò; Mario Mattoli, Camillo Mastrocinque, Domenico Paolella, Steno, Rossellini, Mario Monicelli, De Sica, Mauro Bolognini ve Pier Paolo Pasolini gibi pek çok yönetmenle çalışmıştır. Ancak Totò'nun sinemadaki ününe kavuşmasını sağlayan ve sinematografik anlamda onu yeniden keşfeden yönetmen kuşkusuz ki Mario Mattoli olmuştur. Mattoli'nin sayesinde 1947 ile 1960 yılları arasında Totò, 62 filmde rol almıştır. Slapstick comedy (sopalama) türündeki bu filmlerde Totò sisteme ve haksızlıklara başkaldıran anarşist bir karakterdir. 1947'de Mattoli'nin yönetmenliğini yaptığı *I Due Orfanelli* filmiyle büyük çıkışını gerçekleştiren Totò'nun yer aldığı filmler arasında; *Fifa e Arena*, *Totò Al Giro D'Italia* (Mattoli, 1948), *Totò Le Mokò* (Carlo Ludovico Bragaglia,

1949), *Totò Cerca Casa* (Bragaglia, 1950), *Totò Lo Sceicco, TotoTarzan* (Mattoli, 1950), *Un Turco Napoletano* (Mattoli, 1953), *Il Medico Dei Pazzi* (Mattoli, 1954), *Miseria e Nobiltà* (Mattoli, 1954), *Totò A Colori* (Steno, 1952), *Totò All'Inferno* (Camillo Mastrocinque, 1955) hatırlanabilir. 50'li yılların ikinci yarısında dönemin bir başka güldürü oyuncusu olan Peppino De Filippo ile Totò ikili oluşturarak filmlerde birlikte yer alırlar. Totò, 1958'de rol aldığı Mario Monicelli'nin yönettiği *I Soliti Ignoti* filminden 1967'deki *Capriccio All'Italiana*'ya dek 47 filmde yer almış, 60'lı yıllarda Pasolini, Monicelli, Risi, Lattuada gibi pek çok usta yönetmenle çalışmış ve 1967'de yaşama veda etmiştir.

50'li yılların güldürülerinde Totò filmlerinin yanı sıra Yeni Gerçekçilik akımını kurtarma düşüncesiyle ortaya çıkan 'Pembe Yeni Gerçekçilik'(Neorealismo Rosa) olarak adlandırılan güldürüler boy göstermiştir. Pembe Yeni Gerçekçiliğin formülü, Yeni Gerçekçilik akımı ile Mussolini döneminin beyaz telefonlu filmlerini, yani salon filmlerini birleştirerek bir güldürü oluşturmaktır. Bir başka deyişle, pembe Yeni Gerçekçilikte, Yeni Gerçekçi filmlerin iyiye yönelik istekleri ile salon filmlerinin romantizm ve aşk dolu hayallerini birleştirerek iyimser bir tür üretilmiştir. Pembe Yeni Gerçekçi filmler olarak adlandırılan bu güldürüler geçtikleri mekanlar dolayısıyla köy güldürüleri ve şehir güldürüleri olarak ikiye ayrılmışlardır. Bu filmlerde yoksulluk kavramı gösterilir ama ekonomik ve sosyal sebepleri sorgulanmaz. Yoksulluk kaderdir, Tanrı'nın bir armağanıdır. Eğer bir kişi fakir ise ve fakirlik kaçınılmaz bir durumsa o halde kişinin umut etmesi gereken sadece iki şey var vardır: gençlik ve güzellik. Gerek köy güldürülerinde gerekse şehir güldürülerinde bu iki unsur kalıcılığını korur. Köy güldürülerinin ilk örneği 1951'de Renato Castellani'nin *Due Soldi Di Speranza* filmi ile verilse de tür, esas çıkışını Luigi Comencini'nin 1953'te çevirdiği *Pane, Amore e Fantasia* ile yapar. Bu filmin ardından Comencini 1954'te *Pane, Amore e Gelosia*, Dino Risi 1955'te *Pane, Amore, e...*, Mario Camerini 1955'te *La Bella Mugnaia*, Giuseppe De Santis daha entelektüel bir bakış açısıyla 1955'te *Giorni D'Amore* filmlerini çevirirler. Türün son örneğini sanat eleştirmeni Aglauco Casadio 1957'de *Un Ettaro Di Cielo* filmiyle ortaya koyar. Pembe Yeni Gerçekçi filmlerin diğer kısmını ise şehir güldürüleri oluşturur. Bu filmler sadece geçtikleri mekanlar açısından farklılık gösterirler. Köy güldürüleri İtalya'nın küçük kasaba ve köylerinde geçen olaylara değinirken şehir güldürüleri büyük kentlerin özellikle de Roma'nın kenar mahalle ve

semtlerini mekan olarak kullanırlar. Filmlerdeki sonuç ise köy güldürülerindeki gibidir: Yoksulluk kaçınılmaz ise elimizdeki iki şey 'gençlik ve güzellik'tir. 1949 yılında *Una Domenica D'Agosto* filmiyle çıkış yapan Luciano Emmer 1951'de *Parigi è Sempre Parigi*, 1952'de *Le Ragazze Di Piazza Di Spagna* ve 1954'te *Terza Liceo* filmleriyle şehir güldürülerinin en iyi yönetmeni olarak anılır. Şehir güldürülerinin diğer örneklerini çeviren yönetmenler ise Dino Risi, Mario Monicelli ve Luigi Comencini'dir. Risi'nin çevirdiği *Poveri Ma Belli* (1956), *Belle Ma Povere* (1957), *Poveri Milionari* (1958), Monicelli'nin ortaya koyduğu *Padri e Figli* (1957), Luigi Comencini'nin 1957-1959 yılları arasında çevirdiği *Mariti In Città*, *Mogli Pericolose* ve *Le Sorprese Dell'Amore* üçlemesi türün örneklerindendir.

Pembe Yeni Gerçekçilik olarak adlandırılan güldürüler Yeni Gerçekçi filmlere iyimser bir bakış açısı getirmişlerdir, ancak 50'li yıllarda çevrilen güldürü filmlerinin tümü bu tür bir iyimserliğe sahip değildir. Bu noktada içinde Totò filmlerinin de yer aldığı, toplumsal yaşamın gerçeklerini halka yansıtan ve seyircide acı bir gülümseme bırakan 'commedia di costume' (görenek güldürüsü)nden söz edilebilir. 50'li yıllarda örnekleri verilen bu tür güldürü, gerçekleri irdelemesine, sisteme ve haksızlıklara başkaldıran karakterlere yer vermesine rağmen dönemin Hristiyan Demokrat iktidarının baskı ve sansürleri karşısında siyasal taşlamaya yeterli derecede yer veremez. Görenek güldürüsünün önemi, Yeni Gerçekçilik akımı ile 60'lı yıllarda ortaya çıkacak İtalyan usulü güldürü arasındaki süreçte önemli rol almasından kaynaklanır. *Un Americano A Roma* (Steno, 1954), *Un'Eroe Dei Nostri Tempi* (Monicelli, 1955), *Il Seduttore* (Franco Rossi, 1954) gibi Alberto Sordi'nin rol aldığı filmler görenek güldürüsünün öne çıkan örnekleridir. 50'li yıllarda görenek güldürüsü oyuncusu olan bir diğer güçlü isim ise Totò'dur. Totò da Alberto Sordi gibi filmlerinde haksızlıklar karşısında sesini yükselten karakterlere bürünür ve birçok filminde seyircide acı bir gülümseme bırakır. 1958 yılında Monicelli'nin yönettiği, Totò'nun dışında Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni ve Renato Salvatori gibi oyuncuların da yer aldığı *I Soliti Ignoti* 50'li yılların görenek güldürüsünün son örneğidir. Film, 50'li yılların güldürülerinin tüm özelliklerini barındırırken 60'lı yıllarda ortaya çıkacak ulusal bir tür olan İtalyan usulü güldürünün de bir parçası sayılmaktadır.

Melodramlar: Mino Argentieri, 'İtalyanlar 50'li yıllarda gülmenin yanı sıra ağlamaktan da hoşlanmaktadırlar, yani bu dönemde sadece Totò

filmleri yoktur' demektedir. Argentieri'nin bu sözleri 50'li yıllarda güldürüler kadar melodramların da başarı kazanmasının nedenini ortaya koymaktadır. Türün başarısının en önemli sebebi popüler sinema seyircisinin değişmeyen varlığıdır. Melodramların konusu olan 'duygusal ilişkiler etrafında gelişen olaylar zinciri', '48 seçimlerinin ardından sağ merkezli baskıcı politik sistem altında yaşayan İtalyan halkı için bir 'kaçış' sayılır. Melodramlar, lirik İtalyan operaları, Yeni Gerçekçilik akımı ve fotoroman kültürüyle bağlantılı olarak gelişme gösterir.

Raffaello Matarazzo'nun art arda çevirdiği *Catene* (1949), *Tormento* (1950) ve *I Figli Di Nessuno* (1951) adlı üç filmde Amedeo Nazzari ve Yvonne Sanson ikilisi başrolde oynarlar. Çiftin beğenilmesi ve bu üç filmin başarı kazanmasının ardından melodramların çevrimine devam edilir: *Core'ngrato* (Guido Brignone, 1951), *Menzogna* (Ubaldo Maria Del Colle, 1952), *Tormento Del Passato* (Mario Bonnard, 1952), *Bufere* (Brignone, 1952), *Perdonami!* (Mario Costa, 1952), *Ti Ho Sempre Amato!* (Costa, 1953), *Per Salvarti Ho* Peccato (Costa, 1953), *Vortice* (Matarazzo, 1953), *Pietà Per Chi Cade* (Costa, 1954), *Torna!* (Matarazzo, 1953), *La Schiava Del Peccato* (Matarazzo, 1954), *Angelo Bianco* (Matarazzo, 1955), *La Risaia* (Matarazzo, 1955).

Türün bütün örneklerinde değişmeyen unsurlar baş göstermektedir: Karakterler, diyaloglar, sahneler, karmaşık durumlar melodram seyircisi tarafından önceden tahmin edilebilecek özelliktedir. Her melodramda karakterler çıkmaza girmişlerdir ve bireylerin gücü kaderi değiştirmeye yetmemektedir. Konular; aşk, ölüm, şiddet, geçmişte işlenmiş günahlardan dolayı duyulan korku, suçluluk, akrabalararası ilişkiler, silinemeyen travmatik olaylardır. Bunlar gündelik yaşamda, özellikle de köy-kasaba kesimlerinde sıkça karşılaşılan temalardır. Türün örneklerinde kadın karakterler öne çıkar: Kadın, modernleşen toplumun aktif karakteri değil, geleneksel kadın tipidir. Kadının istekleri ve arzuları her zaman sınırlarla çevrilidir. Aşk ve cinsellik onun için şiddet, kötülük ve yasakla eşdeğerdir. Aşkını ve cinselliğini özgürce yaşamak isteyen kadın sonunda hem toplum hem de sevdikleri tarafından suçlu bulunur, dışlanır. Melodramlarda kullanılan mekanların gerçeğe yakın olması için özen gösterilmiştir. Gerek soylu, zengin insanların, gerekse köylü kesimin yaşadığı evler sade bir çizgiye oturtulmuştur. Kiliseler, yetimhaneler, hastaneler, hapishaneler, manastırlar, mahkemeler... bu filmler için sıkça tercih edilen mekanlardır.

Melodram türü 50'li yıllar boyunca popüler sinema seyircisinin ilgisini çekmeyi başarmıştır, ancak 60'lı yıllara gelindiğinde ekonomik ve endüstriyel değişimlerin yaşanmasıyla yerini ağırlıklı olarak güldürü ve dönemin öne çıkan diğer türlerine bırakmıştır.

50'li Yılların Yönetmenleri

CSDC'de sinema eğitimini tamamladıktan sonra *Il Corriere Del Padano* ve *Cinema* dergilerinde sinema eleştirileri yazan **Michelangelo Antonioni**, önce İtalya'da Rossellini ve Fulchignoni'nin, daha sonra Fransa'da Carné'nin yanında yönetmen yardımcılığı yapmıştır. Bu dönemde belgesel filmlere imza atan yönetmenin bu türdeki ilk filmi 1943 yılında başlayıp 1947'de çekimlerini bitirdiği *Gente Del Po*'dur. Belgesel türdeki ilk çalışmalarında onun sonraki yıllarda oluşturacağı yalnızlık, karamsarlık, iletişimsizlik öğelerini içeren kendine özgü üslubunun ilk sinyalleri verilmiştir. Antonioni'nin ilk yapıtlarında Yeni Gerçekçilik akımının etkileri görülmektedir.

1950'de çevirdiği ilk uzun metrajlı filmi *Cronaca Di Un Amore*'de burjuva sınıfını temsil eden bir çiftin yaşadığı duygusal krizleri ve çıkmazları anlatan Antonioni, ikinci filmi olan *I Vinti*'yi 1952'de çeker. Üç epizottan oluşan film, İngiltere, Fransa ve İtalya olmak üzere üç ayrı mekanda geçmekte ve savaş sonrası gençliğinin problemlerini anlatmaktadır. 1953 yılında çevirdiği *La Signora Senza Camelie, I Vinti* Antonioni'nin toplumsal açmazlara olan ilgisini ve tanıklık etme istemini açığa çıkarır. Aynı yıl *Amore In Città* filmi için *Tentato Suicidio* adlı epizodu çevirdikten sonra 1955'te Cesare Pavese'nin *Tre Donne Sole* romanından uyarladığı *Le Amiche* filmini çeker. Uzun çekimlerin yer aldığı özgün Antonioni dilinin uygulamalarının bu filmde görülmesine rağmen yönetmenin 60'lı yıllarda yaratacağı özgün sinema dilinin esas habercisi 1957 yılında çevirdiği *Il Grido* olur. *Il Grido* yönetmenin olgunluk dönemine geçişinin göstergesi olup 50'li yıllarda çektiği son filmidir. 1960 yılında çevireceği *L'Avventura* filminde görülecek olan insanlararası duygusal krizler, iletişim yoksunluğu, boşluk ve yabancılaşma kavramları *Il Grido* ile ilk kez seyirciye aktarılır.

Yönetmen, 60'lı yıllar boyunca yapıtlarında bireylerarası iletişimsizlik, yabancılaşma, kadın-erkek ilişkilerindeki çıkmazlar gibi unsurlara sıkça yer verecek ve özellikle kadın karakterlere vereceği önem ile yeni İtalyan sinemasında ustalığını kanıtlayacaktır.

Yeni Gerçekçilik sonrası İtalyan sinemasında fenomen olarak anılan **Federico Fellini**'nin filmlerinde Rimini ve Roma şehirleri, kuklalar, palyaçolar, soytarılar, sirk yaşamı ve kadınlar sıkça yer alan öğelerdir. Fellini, üniversite öğrenimini sürdürmek için geldiği Roma'da bir süre gazetecilik, karikatüristlik yapmış, radyo skeçleri yazmıştır. Roberto Rossellini ile tanışmasının ardından *Roma Città Aperta* ve *Paisà* filmlerinde yönetmen yardımcılığı yapmış, senaryo çalışmalarına katılmıştır. Rossellini'nin yanında katıldığı çalışmalar onun sinemada ilerlemesinin en büyük sebebidir. Fellini, ayrıca Alberto Lattuada ve Pietro Germi gibi diğer Yeni Gerçekçi yönetmenlerle de çalışmıştır. Yeni Gerçekçilik akımı içerisinde senaryo yazarı ve yönetmen yardımcısı olarak yer alması onun ilk filmlerinde Yeni Gerçekçi bir üslup kullanmasına sebep olmuştur. Ancak Fellini kendisini hiçbir zaman Yeni Gerçekçi olarak görmemiş, hatta Visconti, Germi ve Lattuada gibi yönetmenlerin de Yeni Gerçekçi olmadıklarını savunmuştur. Ona göre gerçek anlamda Yeni Gerçekçi tek bir yönetmen vardır: Roberto Rossellini. Fellini 1951'de Alberto Lattuada ile birlikte yönettiği *Luci Del Varietà*'nın ardından tek başına ilk yönetmenlik denemesini 1952'de *Lo Sceicco Bianco* ile gerçekleştirmiştir. 1953 yılında çevirdiği *I Vitelloni* bir taşra kentinde yaşayan beş gencin yaşantısını ve hayallerini konu almaktadır. Film, Fellini'nin sıklıkla anlatacağı düşlere yer vermemekte, gerçek yaşamın içinden bir kesit sunmaktadır. Bu anlamda eleştirmenler tarafından Yeni Gerçekçi akımdan esinlendiği şeklinde yorumlanmıştır. Fellini'nin 1953 yılında çevirdiği bir diğer film ise Cesare Zavattini'nin yazdığı *Amore In Città* filminin bir epizodu olan *Un'Agenzia Matrimoniale*'dir. Ancak Fellini, 50'li yıllardaki ilk başarısını 1954'te yönettiği *La Strada* filmiyle elde eder. *La Strada*, ilk önemli Fellini opus'udur: babası tarafından bir gezginci sirkin, aklı dev yapısıyla ters orantılı sahibine satılan küçücük Gelsomina, inanılmaz derecede patetik bir öykü boyunca perdede 'küçük insan'ın kaderini ve hüznünü, Chaplin'den beri görülmemiş bir duyarlılıkla yaratır. Fellini efsanesi ve Gelsomina'daki oyunuyla, 1943'ten ölümüne dek yasal eşi olan Giulietta Masina adlı kendine özgü oyuncu da artık doğmuştur. Film, önce 1954 Venedik Film Festivali Gümüş Aslan ödülünü, ardından da 1956 yılının en iyi yabancı film Oscar'ını kazanır. 1955'te çevirdiği *Il Bidone*'de insanları dolandırarak geçimlerini sağlayan üç dolandırıcının hikayesini anlatır. *I Vitelloni* kadar olmasa da film, eleştirmenler tarafından Yeni Gerçekçi anlatıma yakın bulunmuştur. 1957'de yönettiği *Le Notti Di Cabiria* ile Fellini 50'li

yıllardaki son filmini gerçekleştirir. Cabiria adında bir fahişenin hikayesini anlatan film en iyi yabancı film Oscar'ını alarak Fellini'nin 1960'ta gerçekleştireceği *La Dolce Vita* başyapıtının da habercisi olmuştur. Bazı eleştirmenlerce Cabiria tiplemesi Charlie Chaplin'in *City Lights* filmindeki serseri tiplemesine benzetilmiş, hatta bazı Fransız eleştirmenler Cabiria'yı oynayan Giulietta Masina'dan dişi Charlot olarak söz etmişlerdir.

Fellini 60'lı yıllarda kişisel anlatımını, düşlerini yapıtlarında sergileyerek yeni İtalyan sinemasının ustaları arasına girecektir.

1951 yılında çevirdiği *Achtung! Banditi!* ile ilk yönetmenlik denemesini gerçekleştiren **Carlo Lizzani**, bu filmiyle Yeni Gerçekçilik akımına yakın bir duruş sergilemiş, ardından *Amore In Città*'nın bir epizodu olan *Amore Che Si Paga* (1953), *Cronache Di Poveri Amanti* (1953), *Lo Svitato* (1955), *Muraglia Cinese* (1958) ve *Esterina* (1959) gibi çalışmalara imza atmıştır. 50'li yıllarda çevirdiği filmler başarılı bulunmuş olsalar da ilerleyen yıllarda yönetmenin ticari sinema üretimi içerisine girmesini engelleyememişlerdir. Sinema eleştirmeni ve yazarı olarak da bilinen Lizzani'nin bu alanda verdiği en önemli çalışma *Il Cinema Italiano* adlı kitabı olmuştur. 1968'de çevirdiği *Banditi A Milano*'nun ardından 70'li yıllarda ticari sinema anlayışı çerçevesinde filmler çevirmiştir. *Roma Bene* (1971), *Torino Nera* (1972), *Mussolini Ultimo Atto* (1974), *Kleinhoff Hotel* (1977), *Fontamara* (1980) bu dönemin örnekleridir. 1984 yapımı *Mamma Ebe*, Lizzani'nin sosyal içerikli temalara dönüş yaptığı filmidir. Ancak oyuncularının güçlü yorumlarıyla kazandığı olumlu puanları, yargılarının karmaşıklığı ve ortada kalan mesajıyla yitirir. Yönetmenin 1988'de çektiği *Caro Gorbaciov* belli bir ilgi toplar ama daha ötesine taşamaz. 1980'den itibaren daha çok televizyon yapımlarına yönelen Lizzani 1991'de *Cattiva*, 1996'da *Celluloide* adlı sinema filmlerini çevirmiştir.

Dino Risi'nin sinemaya adım atması Alberto Lattuada'nın desteğiyle gerçekleşmiştir. 1941'de Mario Soldati'nin *Piccolo Mondo Antico* ve 1942'de Lattuada'nın *Giacomo L'Idealista* filmlerinde reji asistanlığı yapmıştır. İsviçre'de sinema eğitimi aldıktan sonra İtalya'ya dönen Risi, kısa metraj filmler çevirmiş, Venedik ve Brüksel Festivallerinde ödüller almıştır. Sinemada ilk uzun metraj film denemesini ise 1951'de çevirdiği *Vacanze Col Gangster* ile gerçekleştirmiştir. Bundan sonra Risi, 50'li yıllar boyunca Titanus film şirketiyle çalışmış ve pembe Yeni Gerçekçilik olarak adlandırılan güldürüler çevirmiştir: *Pane, Amore e...* (1955), *Poveri Ma*

Belli (1956), *Belle Ma Povere* (1957). Risi, 60'lı yıllarda ortaya çıkacak İtalyan usulü güldürü türünün usta yönetmenleri arasında yer alacaktır.

Antonio Pietrangeli, ilk yönetmenlik denemesini 1953'te çevirdiği *Il Sole Negli Occhi* filmiyle yapmıştır. Filmde zengin bir ailenin yanında hizmetçilik yapmak üzere köyden kente gelen, burada aşık olan ve hamile kaldığı halde evliliği reddederek gelecekte kendisini bekleyen zorluklara kendi gücüyle karşı koymaya çalışan bir kızın hikayesi anlatılır. Pietrangeli, bu filmde yarattığı kadın tipini 1965'te çevirdiği *Io Lo Conoscevo Bene* filminde de tekrarlar. Her iki filmde de toplum tarafından makine gibi kullanılan, ancak tüm bunlara rağmen içinde zorluklara karşı savaşma gücü bulabilen bir kadın portresi yaratmıştır. 1957'de çevirdiği *Nata Di Marzo* filminde de 50'li yılların melodramlarına karşıt güçlü kadın tipi yer almaktadır. 1968 yılında *Come, Quando, Perchè* filminin çekimleri sırasında geçirdiği bir kaza sonucu yaşamını yitirmiş ve filmin çekimleri Valerio Zurlini tarafından tamamlanmıştır.

İlk yönetmenlik denemesini 1953'te *Ci Troviamo In Galleria* filmiyle gerçekleştiren **Mauro Bolognini**'nin olgunluk dönemi yapıtlarını ortaya koyabilmesi ve kişisel sinema dilini aktarabilmesi için 60'lı yılları beklemesi gerekecektir. 1953-1959 yılları arasında güldürü türünde dokuz film çevirir: *La Vena D'Oro* (1955), *Gli Innamorati* (1955), *Guardia, Guardia Scelta, Brigadiere e Maresciallo* (1956), *Marisa La Civetta* (1957), *Giovani Mariti* (1958), *Arrangiatevi* (1959) bu dönemin bazı örnekleridir. Bu filmler güldürmenin yanında toplumsal gelişmeleri ve sosyal krizleri de yansıtmaktadırlar. Bu çalışmalarının ardından 60'lı yıllarda edebiyat uyarlamalarına ve epizot filmlerine yönelmiştir. *Il Bell'Antonio* (1959), *La Notte Brava* (1959), *La Giornata Balorda* (1960), *La Viaccia* (1960), *Senilità* (1961), *Agostino* (1962), *La Corruzione* (1963) gibi edebiyat uyarlamaları onun kariyerindeki en başarılı filmler arasında gösterilmektedir. *Imputazione Di Omicidio Per Uno Studente* (1971) ve *Libera, Amore Mio* (1973) 70'li yıllarda ortaya koyduğu başarılı çalışmalardır. 1982 yılından itibaren televizyon yapımlarını yöneten Bolognini'nin sinemasında İtalyan yaşamını gözlemleyerek gerçekleri insancıl biçimde yansıtma çabası görülür.

İlk yönetmenlik denemesini 1952 yapımı *Il Capitano Di Venezia* filmiyle gerçekleştiren **Gianni Puccini**, 1957'de Nanni Loy ile birlikte *Parola Di Ladro* filmini yönetmiştir. Ancak Puccini, ilk filmleriyle başarılı bir çıkış sergileyememiş ve olumlu tepkiler alamamıştır. 1958 yılından

itibaren çevirdiği filmlerinde kişisel yeteneklerini sergileme fırsatı bulmuştur. *Il Marito* (1958), *Carmela è Una Bambola* (1958), *L'Impiegato* (1959), *Nemico Di Mia Moglie* (1959) gibi peşpeşe çevirdiği filmlerle güldürü türünün olanaklarını başarıyla kullanmıştır. *L'Impiegato* filminde güldürmenin dışında seyirciyi toplumsal sorunlar üzerine düşündürmüştür. Puccini son filmi olan *I Sette Fratelli Cervi*'yi yönettiği 1967 yılına dek popüler sinemanın, özellikle de güldürü türünün başarılı örneklerini vermeye devam etmiştir.

Valerio Zurlini'nin ilk uzun metrajlı filmi olan *Le Ragazze Di San Frediano*'nun (1954) ardından *Estate Violenta* (1959), *Ragazza Con La Valigia* (1961) ve *Cronaca Familiare* (1962) gibi çalışmaları seyirci tarafından ilgi görmüştür. Ancak Zurlini'nin olgunluk dönemi filmi olarak bilinen, aynı zamanda yönetmenin son filmi olan *Deserto Dei Tartari* 1976 yılında çevrilebilmiştir. Bu filmin ardından seslendirme yönetmeni olarak çalışmış ve kendini gençleri eğitmeye yöneltmiştir. 1982 yılında Vasco Pratolini'nin bir romanından uyarladığı *Lo Scialo*'nun senaryosu üzerinde çalıştığı sırada yaşama veda etmiştir.

Francesco Maselli'nin tek başına yönettiği ilk konulu filmi olan *Gli Sbanditi* (1953), tekniğe olan egemenliğiyle dikkat çekmiştir. Burjuva sınıfındaki yaşam tarzını ele alan ve kimi eleştirel bakışlar getiren Maselli bu filmiyle Venedik Festivali'nde ödül kazanmıştır. *Gli Sbanditi*'nin ardından çevirdiği *La Donna Del Giorno* (1957), *I Delfini* (1960), *Gli Indifferenti* (1964) gibi filmlerle ustalığını kanıtlayan yönetmen sosyal ve tarihsel gelişmelere duyarsız kalmadan psikolojik hikayeleri başarıyla aktarmıştır. Ancak 60'lı yılların ikinci yarısında Maselli, aşina olmadığı bir türe, komedi filmlerine yönelir ve bu dönemden itibaren yönetmenlik kariyerinde düşüş başgösterir. 1975'te çektiği *Il Sospetto* filminin ardından birdenbire suskunluğa gömülen yönetmen 1986 yılında çevirdiği *Storia D'Amore* ile yeni bir çıkış yapar. Bundan sonraki filmi *L'Alba*'da şiirsel bir aşk öyküsünü anlatır. Maselli'nin son dönem çalışmaları arasında *Pietas* (1996), *Cronache Del Terzo Millennio* (1997), Cesare Pavese'nin eserinden uyarladığı *Il Compagno* (1999), *Un Altro Monde è possibile* (2001) ve *Firenze il nostro domani* (2003) gibi belgeseller, *Lettere dalla Palestina* (2002), *Frammenti di Novecento* (2005), *Civico Zero* (2007) sayılabilir.

Gazeteci ve sinema yazarı olan **Gillo Pontecorvo**, sinemada önce oyuncu olarak, daha sonra Mario Monicelli ve Francesco Maselli'nin asistanı olarak yer alır, belgesel filmler çevirir. 1956 yılında çevirdiği

Giovanna adlı yapıtıyla konulu filmlere geçiş yapan yönetmen, 1957'de *La Grande Strada Azzurra*, 1960'ta *Kapò* filmlerini yönetir. Pontecorvo, 70'li yıllarda uluslararası yükseliş gösteren politik sinema akımının en iyi örneklerinden olan *La Battaglia Degli Algeri*'yi 1966'da çevirir. *La Battaglia Degli Algeri*'yi 1969'da *Queimada* ve 1979'da çevirdiği *Ogro* filmleri izler. Bu filmlerden sonra Pontecorvo, belgesellere geri döner.

İlk yönetmenlik denemesini 1952'de Goffredo Alessandrini'nin yarım bıraktığı *Camicie Rosse* filmini tamamlayarak gerçekleştiren **Francesco Rosi**, 1958'de ilk uzun metraj filmi olan *La Sfida*'yı çevirir. İlk filminin ardından Rosi'nin günümüze dek ortaya koyduğu yapıtlar arasında *I Magliari* (1959), *Salvatore Giuliano* (1961), *Le Mani Sulla Città* (1963), *Il Momento Della Verità* (1964), *C'era Una Volta* (1967), *Uomini Contro* (1970), *Il Caso Mattei* (1971), *Lucky Luciano* (1973), *Cadaveri Eccellenti* (1975), *Cristo Si è Fermato A Eboli* (1978), *Tre Fratelli* (1980), *Carmen* (1984), *Cronaca Di Una Morte Annunciata* (1987), *Dimenticare Palermo* (1989), *Napoli* (1990), *Diario Napoletano* (1993), *La Tregua* (1995) anımsanabilir. Üslubu Yeni Gerçekçilere oldukça benzeyen Francesco Rosi, filmlerinde sinema-siyaset ilişkisini ön plana çıkarmış, çoğunlukla güney İtalya ve mafya konusuna değinmiştir.

Franco Zeffirelli'den bir usta olarak söz edilmesi ancak 90'lı yıllarda gerçekleşebilmiştir. İlk yönetmenlik denemesini 1957'de çevirdiği Nino Manfredi'nin rol aldığı *Camping* adlı komedi filmiyle gerçekleştirmiş, 1963'te *La Boheme*, 1968'de *Romeo e Giulietta*, 1971'de *Fratello Sole, Sorella Luna* gibi filmlerin yönetmenliğini yapmıştır. 1978'de çevirdiği *Il Campione*, oğlunun geleceği için ölümü göze alan bir boksörün yaşamı üstüne kurulu sulu gözlü bir melodramdır. *Il Campione*'nin sansasyonel başarısı *Endless Love*'da da (1981) sürer. *Il Campione* ve *Endless Love* filmleri birçok ülkede gişe şampiyonu olur ancak sinemasal bir başarıdan söz etmek mümkün değildir. Zeffirelli'nin sinemasal bir başarı kazanması ise 1990 yılında çevirdiği *Hamlet* filmiyle gerçekleşir. *Don Carlos* (1992), *Storia Di Una Capinera* (1992), *Jane Eyre* (1996), *Un Tè Con Mussolini* (1999), *Callas Forever* (2001) günümüze dek süregelen çalışmalarıdır.

Yeni Gerçekçi Kuşaktan Gelenler

Yeni Gerçekçi dönemde savaş üçlemesiyle büyük başarı kazanan **Roberto Rossellini** Amerika'da ve tüm Avrupa'da tanınan bir yönetmen olmuştur, ancak 50'li yıllara gelindiğinde Rossellini'nin Yeni Gerçekçi üslubundan uzaklaştığı görülür. Yönetmen, *Stromboli* (1950), *Francesco*

Giullare Di Dio (1950), *Europa'51* (1952), *Dov'è La Libertà?* (1952), *Viaggio In Italia* (1953), *Giovanna D'Arco* (1954), *Siamo Donne* filminin *Ingrid Bergman* epizodu (1953) ve *Angst* (1955) gibi 50'li yıllarda çevirdiği filmlerde Yeni Gerçekçi anlatımın tersine toplumsal gerçeklerden çok bireye yönelir. Toplumsal değerlerin bireyin üstünde yarattığı bunalımlar, bireyin sosyal ilişkileri, iletişimsizlik, yabancılaşma ve bireyin iç dünyası gibi konular ağırlık kazanmaktadır. Bütün bu filmlerde o dönemde Rossellini ile birliktelik yaşayan Ingrid Bergman başroldedir. Böylece Rossellini'nin Anna Magnani'nin oyunculuğuyla gerçekleştirdiği Yeni Gerçekçi dönem kapanmış, Bergman'lı dönem başlamıştır. 1957'de Hindistan'a giderek *India* belgeselini çeken Rossellini, 1959'da gerçekleştirdiği *Il Generale Della Rovere* filmiyle Bergman dönemini sonlandırır, savaş temalı filmlere dönüş yapar. Rossellini'nin savaş filmleri 1960 yılında çevireceği *Era Notte A Roma* filmiyle devam edecek ve yönetmen İtalyan sinemasının ustaları arasında yer alacaktır.

Rossellini'nin tersine **Luchino Visconti** 50'li yıllarda İtalya dışında fazla tanınan bir yönetmen değildi. İtalya'da Visconti'nin filmlerine bilimsel bir bakış açısıyla değinilmesi ancak yönetmenin *Ossessione* ile başlattığı üçlemesini tamamlamasının ardından gerçekleşir. Yeni Gerçekçi akımın ilk örneği sayılan *Ossessione* (1942) ve 1948'de çevirdiği *La Terra Trema*'nın ardından 50'li yıllara gelindiğinde Visconti'nin de Rossellini gibi Yeni Gerçekçi akımdan uzaklaştığı görülür. 50'li yıllarda *Bellissima* (1951), *Siamo Donne* filminin *Anna Magnani* epizodu (1953), *Senso* (1954) ve *Le Notti Bianche* (1957) filmlerini çevirir. Bu dönemde yönetmen, önce Anna Magnani'li filmlere, daha sonra farklı bakış açısıyla tarihsel filmlere ve *Le Notti Bianche* ile Yeni Gerçekçiliğe tamamen bir sırt çevirme sayılabilecek kendine özgü bir romantizme imza atar. Visconti, 1960 yılında *Rocco e I Suoi Fratelli* filmiyle Yeni Gerçekçi anlatımını seyirciyle yeniden buluşturacaktır.

Sciuscià ve *Ladri Di Biciclette* filmleriyle Yeni Gerçekçi akımın öncülerinden biri olan **Vittorio De Sica**'nın yalın ve sarsıcı bakışı 50'li yılların ortalarında Sungu Çapan'ın deyişiyle 'pembemsi bir gerçekliğe bürünecekti giderek'. Ancak bu dönemde çevirdiği 1952 yapımı *Umberto D* ve 1956 yapımı *Il Tetto* yönetmenin Yeni Gerçekçilikten vazgeçemediğinin göstergeleridir. De Sica, 1951'de *Miracolo A Milano* filminde masalsı bir anlatıma ve fantastik öğelere başvurur, ardından 1952'de Yeni Gerçekçiliğin 50'li yıllarda verilmiş en iyi örneği sayılan *Umberto D*

filmini çevirir. Mino Argentieri'nin '*Sciuscià* filmiyle başlattığı toplumsal yalnızlık üçlemesinin son filmi' olarak adlandırdığı *Umberto D*, emekli maaşıyla geçinmeye çalışan yaşlı bir memurun yaşam mücadelesini ve içinde bulunduğu tüm ümitsizliklere rağmen vakarını korumaya çalışmasını anlatır. De Sica, 1953'te Yeni Gerçekçi filmlerin havasından çok uzakta Hollywood usulü bir aşk öyküsünü anlattığı *Stazione Termini* ve 1954'te bir güldürü olan *L'Oro Di Napoli* filmlerini çevirir. 1956'da çektiği *Il Tetto* ise De Sica'nın bu dönemde ortaya koyduğu son Yeni Gerçekçi yapıttır. Yönetmenin 50'li yıllarda çevirdiği filmlere bakıldığında genel olarak iki film dışında Yeni Gerçekçilikten uzaklaşarak daha iyimser, masalsı, fantastik ve duygusal üsluplara büründüğü görülür, bununla birlikte Yeni Gerçekçi öncülerin 50'li yıllardaki üretimlerine bakılırsa bu akımın ruhunu bu dönemde en güçlü biçimde içinde taşıyan isim kuşkusuz ki De Sica'dır.

Yeni Gerçekçilik akımının öncülerinin yanı sıra ardıl yönetmenleri de dönemin özellikleri ve yeni eğilimleri kapsamında 50'li yıllarda faaliyetlerini sürdürürler:

Giacomo Gentilomo, 1945 yılında çevirdiği *O Sole Mio* filmiyle Yeni Gerçekçi akımın öğretilerini kullanarak savaş temasını başarılı bir şekilde yansıtmıştı. Ancak bundan sonra Gentilomo 1946'dan 1963'e, kariyerinin son yıllarına kadar bir daha bu türde bir yapıt ortaya koymamıştır. 50'li yıllarda bazı müzikal örnekleri vermiş, 60'larda ise mitolojik kahramanlar furyası içinde filmler çevirerek ticari sinemanın kaçınılmaz yolunu izlemiştir.

1946'da çevirdiği *Sole Sorge Ancora* filmiyle Yeni Gerçekçilik akımı içerisinde yer alan **Aldo Vergano**, bu çalışmasının ardından bir yıl sonra tarihsel bir yeniden yapım olan *Gli Ultimi Giorni Di Pompei*'yi çevirir. Vergano, 50'li yıllar boyunca silik, güçsüz filmler çekmiş, 1957'de yaşama veda etmiştir.

Faşizmin etkisindeki yıllarda ortaya koyduğu çalışmalarla İtalyan sinemasında önemli bir yer edinen **Alessandro Blasetti** de savaş sonrası yıllarda Yeni Gerçekçiliğin etkilerini taşıyan filmlere imza atmıştı. Ancak 50'li yıllara gelindiğinde Yeni Gerçekçilikten uzaklaşmış ve *Altri Tempi* (1952), *Tempi Nostri* (1953) gibi epizot filmleri, *Peccato Che Sia Una Canaglia* (1954), *La Fortuna Di Essere Donna* (1955) gibi güldürüler çekmiştir. Faşizmin ve Yeni Gerçekçiliğin etkilerinden gittikçe uzaklaşan Blasetti, yönetmenlik kariyerinin son yıllarında televizyon çalışmalarına yönelmiştir.

1946’da *Il Bandito* filmiyle Yeni Gerçekçi akımın önemli örneklerinden birini gerçekleştiren **Alberto Lattuada** 1949’da Riccardo Bacchelli’nin romanından uyarladığı *Il Mulino Del Po* ile başarı kazanır. Lattuada’nın da diğer Yeni Gerçekçiler gibi 50’li yıllardan itibaren akımdan uzaklaştığı görülür. 1951’de Fellini ile birlikte yönettiği *Luci Del Varietà*’da bir tiyatro kumpanyasının yaşayışını ele alır. Lattuada’nın *Il Mulino Del Po*’daki şiirli havası, Fellini’nin gerçekleri olduğu gibi yansıtma çabasına üstün gelememiş ve gerilemişti. Gerileme, *Luci Del Varietà*’nın arkasından gelen *Anna*’da (1951) kendini daha belirgin olarak ortaya koydu. Lattuada, Yeni Gerçekçilik alanından ağır ağır kayıyordu. *Anna*; kopma ile kopmama arasındaki bir direnme filmiydi. İkinci filmi *Il Cappotto* (1952) Lattuada’nın kararsızlığını vermekten öteye geçemedi. Verga’nın bir küçük hikayesinden çıkarılan *La Lupa* (1953), Lattuada için asıl bir çeşit geriye dönüş filmi sayılabilir. Verga’nın hikayesinde konu küçük bir İtalyan dağ köyünde geçiyordu; belirgin üçgen bu defa ana, kız ve aşık olarak kurulmuştu. Lattuada bu klasik üçgenli hikayeyi *Il Mulino Del Po*’da olduğu gibi gerçekle şiirin iç içe örüldüğü bir düzeyde yürütüyordu. Fakat ardı ardına gelen *La Spiaggia* (1953), *Scuola Elementare* (1954), *Guendalina* (1956) ve *La Tempesta* (1958) Yeni Gerçekçiliğin adı iyiye çıkmış ustasındaki son çözülmelerin elle tutulur örnekleri oldu. Lattuada 60’lı yıllarda iyiden iyiye kaybolmuş, 70’li yıllarda yarım başarılar kazanmış olsa da özgün düşününden uzaklaşarak 1975 yapımı *Cuore Di Cane* örneğinde olduğu gibi fantastik sinema örnekleri çekmiştir.

1946’da çevirdiği Yeni Gerçekçi özellikler taşıyan *Vivere In Pace*, **Luigi Zampa**’nın kariyerindeki en önemli film olmuştur. Ancak bu filmden sonra Zampa Yeni Gerçekçi akımdan uzaklaşmış ve toplumsal konulara güldürü türünde filmlerle değinmiştir. *Anni Facili* (1947), *Anni Difficili* (1953), *L’Arte Di Arrangiarsi* (1954) Zampa’nın izlediği türün en iyi örnekleridir. 70’li yıllara dek güldürü türünde filmler çekmiştir.

1947’de çevirdiği *Sotto Il Sole Di Roma* ile Yeni Gerçekçi akıma kısmen dahil olan **Renato Castellani**, *È Primavera* (1949) ve *Due Soldi Di Speranza* (1951) ile pembe Yeni Gerçekçiliğe geçiş yapmış ve türün en iyi yönetmenlerinden biri olarak anılmıştır. 60’lı yılların sonlarından itibaren televizyon çalışmalarına yönelmiştir.

1947’de *Caccia Tragica* ile Yeni Gerçekçi bir örnek ortaya koyan **Giuseppe De Santis**’in 1949 yılında çevirdiği *Riso Amaro* Yeni Gerçekçi etkilenmelere sahip olmasıyla birlikte melodram, dram ve fotoroman

kültürünün öğelerini de taşımaktadır. Ulusal ve uluslararası alanda başarılı olan bu filmin ardından De Santis, *Non C'è Pace Tra Gli Ulivi* (1949), *Giorni D'Amore* (1955) gibi güldürüler ile *Uomini e Lupi* (1957) gibi 50'li yıllarda kadın karakterleri öne çıkardığı dram ve melodramlar çevirir. De Santis'in önemli sayılan son filmi Rusya'da çevirdiği *Italiani Brava Gente*'dir (1963).

Öncülerin dışında Yeni Gerçekçi akımın içerisinde yer alan diğer yönetmenler arasında başarı grafiğini belli bir seviyenin üstünde tutmayı başaran tek isim **Pietro Germi**'dir. 1948'de *Gioventù Perduta* filmiyle Yeni Gerçekçilik içerisinde yer alan Germi, 50'lerde sosyal dramalara ve eleştirel güldürülere geçiş yapmıştır. 60'lı yıllarda İtalyan usulü güldürünün önemli yapıtlarına imza atan yönetmen, 1968'de çevirdiği *Serafino* filminin ardından düşüş yaşamış, 70'lerde de bu düşüşü sürdürmüştür. Germi, 1974'te yaşama veda etmiştir.

Yeni İtalyan Sineması

İtalyan sinema tarihine genel olarak bakıldığında yaşanan tüm değişimlerin, yükselişlerin, çöküntülerin, ortaya çıkan akımların ve türlerin ve daha pek çok şeyin temelindeki en büyük etkenin ülkede yaşanan siyasal gelişmeler olduğu göze çarpmaktadır. 60'lı yıllar İtalyan sinemasının 'altın çağı' olarak adlandırılır. Gerek çevrilen film sayısı gerekse ortaya konulan yapıtların kalitesi bakımından 60'lı yıllar İtalyan sinemasının en parlak dönemi olarak bilinmektedir. Bu durumun en önemli sebebi de yine İtalya'da siyasi yaşamda meydana gelen değişikliklerle birlikte ortaya çıkan özgürlükçü ortamdır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında dönemin Amerika Birleşik Devletleri Dışişleri Bakanı George Marshall'ın adı ile anılan ve 1948 yılında savaştan zarar görmüş Avrupa ülkelerinin özellikle ekonomik açıdan yeniden güçlenmelerini sağlamak amacıyla, ABD'nin Truman Doktrini çerçevesinde Avrupa ülkelerine yaptığı yardım, Marshall Planı ile İtalya'da kapitalist üretim tarzının restorasyonu ve modernleştirilmesi süreci yaşanmıştır. Bu modernleşmenin bir sonucu olarak İtalya'da toplumsal yaşamda değişimler meydana gelmiştir. Endüstri toplumuna geçiş başlamış, güneyden kuzey bölgelere göçler gerçekleşmiş, işçi sendikaları kurulmuş, üretici güçlerin gelişimiyle daha vasıflı işgücü gereksinimi doğduğundan üniversitelerin yanı sıra meslek yüksek okulları yaygınlaşmıştır. 50'li yıllar boyunca meydana gelen bütün bu gelişmeler 1960 yılına gelindiğinde doruk noktasına ulaşmış, endüstrileşme sürecinin bir sonucu olarak ülke ekonomisinde gerçekleşen patlama 'Mucizevi İtalya'yı yaratmıştır. Yaşanan ekonomik gelişmelerin yanı sıra 1960 yılı İtalya'da siyasal hareketlenmeler açısından da önemli bir süreçtir. 1960'ta ülkenin iktidarını elinde tutmakta olan Hristiyan Demokratlar ile İtalyan Sosyalist Partisi'nin kurduğu koalisyon sonucunda İtalya'da sağ merkezli tek parti iktidarı yıkılmış, sol görüşlerin de ülke yönetiminde geçerli olduğu özgürlükçü bir siyasi ortam yaratılmıştır. Böylece sinemada da nefes alınabilir bir ortam oluşmuş ve yeni İtalyan sineması doğmuştur.

1966 yılında 145 film çevrilmiştir. 1966'da sinemadan elde edilen kazancın (ortak yapımlar dahil olmak üzere) yüzde 53,9'unu İtalyan filmleri oluştururken 1970 yılında bu oran yüzde 59,9'a ulaşmıştır. Ancak elde edilen yalnızca film sayısındaki ve kazançlardaki artış değildir. Rakamsal

artışın yanı sıra çevrilen filmler kalite bakımından da bu dönemde önemli ölçüde ilerlemiş ve İtalyan sinemasının başyapıtları yine bu dönemde üretilmiştir. Sinemadaki bu gelişmelerin özellikle de kalite çizgisinin yükselmesinin ardında sinemacıların (yönetmenler, senaryo yazarları, yapımcılar...) örgütlenmesi yatar: 1959 yılında Umberto Tupini'nin Gösteri Bakanlığı'nın başına getirilmesinin hemen ardından Roberto Rossellini bazı yönetmenler ve sinemacılarla birlikte (Sergio Amidei, Federico Fellini, Mauro Bolognini...) Tupini'ye bir mektup yazar. Mektupta İtalyan sinemasının son yıllarda ağır bir ekonomik, sanatsal ve ahlaki krizden geçtiği, ancak artık geçmişte yapılan hataların yeniden tekrarlanmaması ve sinemanın onurlu bir görev olduğuna inanan tüm güçlerin de desteğiyle İtalyan sinemasının yeniden yükselmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Mektup tüm kuruluşlara, basına, sendikalara ve meslektaşlara harekete geçmeleri yönünde bir davetle sona erer. Bu mektup hem 50'li yıllar boyunca suskunluğunu koruyan Rossellini'nin atılımının hem de İtalyan sineması için bir değişimin yaşanacağının ilk sinyallerini verir. Rossellini'nin ardından ikinci örgütlenme girişimini Goffredo Lombardo'nun sahibi olduğu Titanus film şirketi gerçekleştirir. Temmuz 1961'de Titanus'un çağrısıyla Milano'da yirmi yönetmenin katıldığı 'İtalyan sinemasının yenilenmesi' üzerine bir toplantı düzenlenir. 'Yenilenme' sözüyle kastedilen üretilen film sayısından öte önemli olanın kaliteli film çevirmek olduğudur. Bu projeye Titanus'un ardından De Laurentiis, Champion, Cineriz ve Vides şirketleri de destek verirler. Böylece hem kaliteli film üretme yoluna gidilecek hem de sinemada ilk denemelerini yapmak isteyen genç yönetmenlere destek verilecektir. Sinemacıların örgütlenme girişimleri 60'lı yıllar boyunca devam eder ve çok sayıda sinema kulübü, dernek ve kuruluşlar oluşturulur.

60'lı yılların ikinci yarısından itibaren sinemaya bir diğer destek ise ulusal televizyon kanalı RAI'den gelir. RAI, pek çok filmin yapımcılığını üstlenir. Alessandro Blasetti, Franco Rossi, Vittorio Cottafavi başta olmak üzere pek çok yönetmen televizyon için film çevirir. 60'lı yıllarda İtalyan sinemasının en önemli isimleri RAI ile işbirliği yaparak en az bir film çevirmişlerdir. Ancak bu yönetmenler arasında RAI ile en sık çalışan Roberto Rossellini olmuştur. Televizyon filmleri çok sayıda genç yönetmenin de keşfedilmesini sağlamıştır. Televizyon ve sinemanın o dönemdeki sıkı işbirliğinin gerçekleşebilmesinin sebebi ise RAI'nin

Hristiyan Demokrat-Sosyalist koalisyonunun bir sonucu olarak kurum içi yönetimindeki siyasi güçlerin değişmiş olmasıdır.

Yeni İtalyan sineması için yararlı olan bir diğer gelişme ise 1965 Yasası'dır. 4 Kasım 1965'te 'sinemanın tüm ihtiyaçlarının tedarik edilmesi üzerine yeniden düzenleme' amacıyla çıkarılan bu yasaya göre 'tüm alanlarda İtalyan sinemasının endüstriyel temellerinin güçlendirilmesi ve aynı zamanda sanatsal ve kültürel özelliği olan teşebbüslere devlet desteğinin sağlanması' yoluna gidilecektir. Yasanın amacı Amerikan sinema endüstrisinin sömürgeciliğinden korunmak, diğer yandan ise endüstriyel destek sağlayarak üretimde kaliteyi korumaktır.

60'lı yıllarda İtalyan sinemasının lehine gerçekleşen başka bir gelişme ise 1949 Andreotti Yasası ile gelen sıkı sansür uygulamasının kaldırılmasıdır. 4 Aralık 1963'te İtalyan Sosyalist Parti üyesi Achille Corona Turizm ve Gösteri Bakalığı'na atanır. Böylece 50'li yıllarda CSDC'den, RAI'den ve Venedik Film Festivali'nden uzaklaştırılan laik görevliler ve öğretim üyeleri yeniden görev başına getirilirler. 1959-1961 yılları arasında halâ geçerliliği olan sinemadaki sıkı sansür uygulaması kaldırılır. Filmlerde sadece spekülasyona sebep olabilecek seks sahnelerine yer verilmesi yasaklanır. Böylece 50'li yıllarda yasaklanmış olan faşizm, direniş, siyasi çatışmalar, mafya, göç, sendikalaşma gibi konular üzerine özgürce film çevrilebilir.

İtalya'daki bu özgürlükçü ortam ABD'nin Vietnam'a askeri müdahalesinin ardından 1968'de yaygınlaşan öğrenci hareketleriyle doruk noktasına varmıştır. Vietnam'daki savaşın İtalya'daki etkileri farklı farklı olmuştur. Komünist Parti'nin güçlü bir geleneğe sahip olması, İtalya'da faşizm ve emperyalizm karşıtlığını öteden beri güçlü kılmıştır. Bu bağlamda radikalleşen öğrencilerin bir bölümünün neredeyse bir aile geleneği haline gelmiş olan faşizm ve emperyalizm karşıtlığını Vietnam dolayımıyla sürdürdüklerini öne sürmek yanlış olmayacaktır. Vietnam'a müdahaleye yalnızca siyasal yelpazenin sol tarafında yer alanlar karşı çıkmamıştır. Liberal dünya görüşüne sahip olanlar da salt ahlaki nedenlerle de olsa bu müdahaleyi protesto kampanyasına katılmışlardır. Ama Vietnam sorunu en çok radikalleşen öğrenci hareketini etkilemiştir. ABD'nin çok sayıda askerine ve askeri teknoloji açısından tartışma götürmez üstünlüğüne rağmen, doğru dürüst düzenli ordusu bile bulunmayan Vietnam'da başarı kazanamaması, radikal hareket için esin ve moral kaynağı olmuş ve Vietnam onlara göre devrimin mümkün olduğunu, emperyalizmin yenilgiye

uğratılabileceğini göstermiştir. 68 devrimi sinemada da etkisini göstermiştir. Yönetmenler, senaryo yazarları ve eleştirmenler arasında örgütlenmeler gerçekleşmiş ve Venedik Film Festivali'nde, CSDC'de, çeşitli sinema kuruluşlarında yeniden düzenlemelere gidilmiştir. Bu dönemde çevrilen filmlerde de 1968 öğrenci hareketlerinin etkileri görülmüş, filmler özellikle direniş, ayaklanma ve özgürlük temaları üzerine kurulmuştur.

İtalyan sinemasının altın çağı 70'lerin ilk yıllarına dek etkisini sürdürmüştür. Ancak 1975'ten itibaren çevrilen film, sinema salonu ve seyirci sayılarında hızlı bir düşüş başgöstermiştir. Özellikle de 1977'den itibaren tamamen ticari amaçlı lumpen kesime hitap eden ucuz seks filmleri sinema salonlarını doldurmuştur. Televizyonun, kapitalist düzene geçişle birlikte alışkanlıkları da değişen toplumun yaşamında artık önemli bir yer edinmesi ve ulusal televizyon kanallarında haftada en az iki filmin yayınlanıyor olması İtalyan sinemasının altın çağının sona ererek hızlı bir inişe geçmesinin en önemli sebebi olmuştur.

50'li yıllarda diğer ülke sinemalarının tersine bir yol izleyen İtalyan sineması 60'lı yıllarda bunlara paralel bir gelişim gösterir. Fransız Yeni Dalgası, New York Okulu ve Özgür Sinema akımları 60'larda doruk noktasına ulaşırken İtalyan sineması da bu dönemde altın çağını yaşamaktadır. Bu akımlar 60'lı yıllarda eleştirmenler tarafından şu sözcüklerle tanımlanır: Yönetmen (auteur), siyasal angajman, üretimde bağımsızlık. Yeni İtalyan sineması üç bölüm halinde incelenebilir: İtalyan Yeni Dalgası, ustaların sineması ve tür sineması. İlk yapıtlarından itibaren kişisel bir üslup oluşturarak bu üsluplarını izleyen ve filmlerinde yönetmen kimliğini hissettiren, 60'lı yıllarda ilk çıkışlarını gerçekleştiren Yeni Dalga yönetmenleri İtalyan sineması için önemli örnekler ortaya koymuşlardır. 50'li yıllardan gelen Antonioni ve Fellini ile Yeni Gerçekçilik akımının öncüleri olan Rossellini, De Sica ve Visconti ise sinemanın ustaları olarak adlandırılırlar ve çevirdikleri filmlerle İtalyan sinemasının uluslararası alanda adını duyurmuşlardır. Bu dönemde çevrilen tür filmleri arasında epizot filmleri furyası göze çarpar. Güldürü ise ulusal bir tür haline gelerek "İtalyan usulü güldürü" ifadesiyle adlandırılır. Bu iki türün dışında daha çok ticari amaçlarla çevrilen ve popüler sinema seyircisine seslenen gerilim, korku, polisiye, spagetti-western, popüler komediler, mitolojik kahramanlar furyası ve seks filmleri gibi popüler türler arasında en çok dikkat çekenler ise spagetti-westernlerdir.

İtalyan Yeni Dalgası

60’lı yılların özgürlükçü ortamında sansür ve baskının kaldırılarak sinemaya destek verilmesi sonucunda çok sayıda yönetmen ilk çıkışını 1960-1970 arası on yıllık süreçte gerçekleştirebilmiştir. 60’ların başında ilk yönetmenlik denemelerini yapan Pasolini, Olmi, Ferreri, Petri, Taviani Kardeşler, De Seta, De Bosio, Brusati, Gregoretti, Orsini, Montaldo, Fina, Vancini, Damiani, Caprioli, Bertolucci, Scola, Wertmüller, Brass, Cavani, Mingozzi, Caldana gibi isimlere ilerleyen yıllarda Bellocchio, Nelo Risi, Eriprando Visconti, Citti, Giannarelli, Magni, Amico, Bene, Baldi, Festa Campanile, Sordi, Tognazzi, Manfredi, Faenza, Agosti, Samperi, Ponzi de eklenmiştir. 60’larda ilk çıkışını yapan isimlerden bazıları daha önce senaryo yazarı, yönetmen yardımcısı olarak veya çevirdikleri kısa metraj filmlerle sinemada yer almışlardır. Bazıları ise Pasolini örneğinde olduğu gibi yazarlık veya şairlikten sinemaya geçiş yapmışlardır.

60’lı yıllarda ilk uzun metraj filmlerini çeviren ve Yeni Dalga yönetmenleri olarak adlandırılan isimlerin ortak özellikleri ilk yapıtlarından itibaren belirli bir üslup izlemiş, ‘yönetmen’ kavramını filmlerinde hissettirerek kişisel sinemalarını yaratmış olmalarıdır. Bununla birlikte geleneksel çekim tekniklerini tartışmaya açarak sinemanın gelişen teknolojik olanaklarından sonuna kadar yararlanmışlardır. Örneğin, renkli filme geçişle birlikte ifade olanakları da artmıştır. Ayrıca Hristiyan Demokratların sinemaya uyguladıkları sansürün sona ermesiyle birlikte 50’li yıllarda yasaklanmış konulara el atmışlar, faşizm, direniş, mafya, siyasal değişimler, göç ve sendika çatışmaları gibi noktalara filmlerinde değinmişler, İtalya’nın geçmişi ve bugünü arasındaki farkları irdelemişlerdir.

60’lı yılların İtalyan sinemasında ‘kuraldışı yönetmen’ olarak adlandırılan **Ermanno Olmi**, sinemaya önceleri belge filmler çevirerek adım atmıştır. 50’li yılların sonlarına doğru çektiği *Tre Fili A Milano* (1958), *Un Metro Lungo Cinque* (1959), *Alto Chiese* (1961) gibi belge filmler Olmi’nin yönetmenlik kariyeri boyunca gerçekleştireceği yapıtların habercisi olmuştur.

Olmi, ilk uzun metrajlı filmini 1961’de *Il Tempo Si è Fermato* ile gerçekleştirir. Film, şehir merkezinden uzakta, bir dağ başında, üstelik sert kışın yarattığı olumsuzlukları da tadarak yaşayan bir baraj bekçisi ile bir öğrenci arasındaki dostluğun öyküsünü anlatır. Doğanın acımasızlığının insanın dokunaklı yalnızlığıyla iç içe verilmesiyle, içine Olmi duyarlılığının sindiği *Il Tempo Si è Fermato*, yönetmenin belgesel film deneyiminden açık

izler taşımaktadır. Olmi, iki kahramanını toplumsal yaşamdan kopuk bir ortama yerleştirerek hem doğa ve insan ilişkisini hem de geçmişin deneyimiyle gelecek kuşağın değerlerinin karşılaşmasını gösterecektir. Beğenilerin ve kültürel birikimin uzlaşmazlığı giderek su yüzüne çıkacaktır. *Il Tempo Si è Fermato* doğallığının ulaştığı o zor ulaşılır noktayla Yeni Gerçekçiliğin bir süredir gizlenen varlığını yeniden ve o geçmişte kalmış olanca gücüyle ortaya çıkarmıştır. Film, Olmi'nin gündelik yaşamın şiirinin taşıdığı olağanüstülüğü, düzenli ve bir bütünlük içinde görüntülere dökebildiği duygu yüklü bir anlatıdır. Uzun diyaloglar kullanmak yerine bakışmalar, uzun sessizlik anları ve yarım bırakılan cümlelerle iki insan arasındaki dolaylı iletişimi başarılı bir şekilde yansıtır. Olmi, daha sonraki yıllarda çevireceği filmlerden de anlaşılacağı gibi tarımdan endüstriye geçişi yaşayan İtalyan toplumunun, çiftçilikten sanayi işçiliğine geçiş yapmak zorunda kalan köy insanının iç dünyasını ilk defa ele alan ve İtalyan sinemasında bu konuyu en başarılı biçimde işleyen yönetmendir. Olmi ikinci filmi olan *Il Posto*'nun ardından tanınmış bir romandan uyarladığı *I Fidanzati*'yi çevirmiştir 1963'te. 1965'te ise Papa XXIII. Giovanni'nin hayatı üzerine olan *E Venne Un Uomo* filmini ortaya koymuştur. Bu film ile 1977'de çevirdiği *L'Albero Degli Zoccoli* arasında Olmi, İtalyan sinemasında saygın bir yer hak eden dört film çevirmiştir: *Un Certo Giorno* (1968), *I Recuperanti* (1969), *Durante L'Estate* (1974), *La Circostanza* (1974). 1967'den 70'lerin ilk yarısına kadar gazeteci-yazar Corrado Stajano'nun da işbirliğiyle televizyon için bir seri belge film ortaya koymuştur. (*Don Primo Mazzolari*, *La Fatica Di Leggere*, *Nascita Di Una Formazione Partigiana*, *In Nome Del Popolo Italiano*) Bu filmlerde demokrasiden cumhuriyete geçişte, tarihteki dönüm noktaları, sosyal yaşamdaki insanların ümitleri ve beklentileri gibi konular açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır. Olmi 1977'de çevirdiği *L'Albero Degli Zoccoli* ile İtalyan sinemasında kırsal kesim insanının dünyası üzerine gerçekleştirilmiş en iyi yapıtı ortaya koyar ve bu filmle Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazanır. Bu filmin ardından 1983'te çektiği *Lunga Vita Alla Signora* ve *La Leggenda Del Santo Bevitore* (1988) seyircinin yeni bir Olmi ile karşılaşmasını sağlar. Yönetmen bu filmlerde bir yandan 25 yıl önce çevirdiği *Il Posto* filmini anımsatmakta diğer yandan da alışılmış çizgisinin dışına çıkarak yeni bir dünyaya açılmaktadır. Günümüze uzanan filmleri arasında *Lungo Il Fiume* (1992), *Il Segreto Del Bosco Vecchio* (1993), *Genesi-La Creazione e Il Diluvio* (1994), *Il Mestiere*

Delle Armi (2001), *Cantando Dietro I Paraventi* (2003), *Centochiodi* (2007) sayılabilir.

Olmi'nin sinemasına genel olarak bakıldığında kuraldışılık, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişin başarılı bir şekilde anlatılması, köy insanının iç dünyasının ele alınışı akılda kalıcı unsurlar arasındadır. Bireyin iç dünyası ve bireylerarası iletişimi işleyişi bakımından Olmi, bu noktada Antonioni'yi hatırlatmaktadır. Ancak Antonioni entelektüel kesimin ilişkilerine ve iç dünyasına karamsar bir bakış açısıyla yaklaşırken Olmi, daha çok işçinin ve köylünün dünyasına iyimser bir bakışla eğilmektedir.

Sinemaya yazarlıktan geçiş yapan **Pier Paolo Pasolini**, 40'lı yıllarda Komünist Parti sekreterliğinde görev yaparak politikayla ilgilenmiş, ancak 1949 yılında 'politik ve ahlaki liyakatsizlik'ten dolayı partiden uzaklaştırılmıştır. Pasolini'nin sinemaya geçişi önce Bolognini, Fellini ve Soldati'nin filmlerinde senaryo çalışmalarına katılmasıyla gerçekleşmiştir. İlk yönetmenlik denemesi 1961 yılında çevirdiği *Accattone*, Pasolini için başarılı bir başlangıç olmuştur. Sungu Çapan *Accattone* ile ilgili olarak '...film, ideolojik ve politik bütün bağımlılığına karşın Pier Paolo Pasolini'nin İtalya'da boy atıp öbür ülkelere de sıçrayan evrensel yeni sinema anlayışının kendisinden çok şeyler beklenen sinemacılardan biri olacağını sezdiriyor.' değerlendirmesini yapmıştır. Roma'nın yoksul bir bölgesinde yaşayan bir kadın satıcısını anlattığı ilk filminin ardından 1962'de çevirdiği *Mamma Roma*'da Romalı bir fahişeyi betimler. İlk filmlerinde Pasolini, ileride oluşturacağı şiirsel sinema dilinin belirtilerini gösterir, ayrıca yönetmenin bu ilk çalışmalarında Yeni Gerçekçilik akımından da etkilendiği görülmektedir.

1964'te çevirdiği üçüncü uzun metrajlı filmi olan *Il Vangelo Secondo Matteo* Pasolini'nin auteur kimliğinin tüm ağırlığıyla hissedildiği ilk yapıttır. Matias'ın İncil'inden yola çıkılarak çevrilen film aynı zamanda ezilen ve hor görülen Filistin halkının da öyküsünü anlatır. Film Pasolini'nin ünlü kuramının ayakları üstünde durmaya başladığı ilk filmdir. Oyuncuların duruş, devinim ve konuşmalarda doğallığı yakalama becerisi, kurulan ortamların tarihsel anın psikolojisini iletmedeki ustalığı ve bunlardan da önemli olarak Pasolini'nin özgünlüğünü özgürlüğüne borçlu sinema düşününün açtığı yeni ufuklar, filmi Pasolini filmografisinin ilk büyük aşaması olarak değerlendirmemizi gerekli kılar. 1966'da çevirdiği *Uccellacci e Uccellini* 50'li yıllarda ve İtalya'daki rejim değişikliğinden sonra popülarite kazanan Marksist ideolojinin yarattığı krize ışık tutmakta,

öte yandan sistemi ve değişimi acımasızca eleştirmekteydi. Sürreel bir şaka niteliğindeki film, eğlendirici bir atmosfer içinde gelişirken, sisteme bağlı kurum ve kuruluşları da sorgulamaktaydı. Bir yıl sonra çevirdiği *Edipo Re* artık yönetmenin çeşitli konulara eğileceğinin işaretini vermekteydi. Antik bir Yunan tragedyasından uyarlanan *Edipo Re* için Pasolini '...filmlerimin içinde sinema sanatına en çok uyanı diye görüyorum....' demiştir. Bu filminin ardından ortaçağdan Uzakdoğu öykülerine Antik Yunan'dan çağdaş yaşama dek pek çok konuya el atacaktır. 1968'de çevirdiği *Teorema* bir burjuva ailesinin cinsel yargılarının değişimiyle altüst olan yaşamını anlatır. Yönetmen 1969'da *Porcile*'yi ve 1970'te yine bir Yunan tragedyası olan *Medea*'yı çevirir. Bundan sonra Pasolini 70'li yıllarda aşkın öyküsünü görüntülerle anlatacağı bir üçleme gerçekleştirir: *Decameron* (1971), *Racconti Di Canterbury* (1972) ve *Il Fiore Delle Mille e Una Notte* (1974). *Decameron* Boccaccio'nun yapıtından uyarlanmıştır. *Racconti Di Canterbury* ise İngiliz yazar Chauser'in yapıtından hareketle Ortaçağ İngilteresi'ni anlatmakta, *Il Fiore Delle Mille e Una Notte* eski Arap uygarlığını gözler önüne sermektedir. Her biri ayrı bir kültürün değerlerini yansıtsa da, üçleme genel olarak Pasolini'nin çok yönlü düşününün izlerini taşır. Üçleme Pasolini'nin çağlara, kültürlere ve cinselliğe yolculuğu olarak tanımlanmalıdır. 1975 yılında çevirdiği son filmi *Salò* veya *Le Centoventi Giornate Di Sodoma*'da daha önceki filmlerinde özellikle de aşk üçlemesinde yücelttiği erotik cinsellikten uzaklaşarak faşizm ile sadizm arasındaki karşılıklı ilişkiyi sorgulamak niyetindeydi. Bir bakıma İkinci Dünya Savaşı'nın son aylarında Mussolini'nin Hitler'in ısrarı üzerine Kuzey İtalya'da kurduğu kukla cumhuriyetinin başkenti Salò kasabasının canlandırılmasıydı film. Ama Pasolini herşeyden önce insan yaşamının ve cinselliğinin tüketim toplumunun politik ekonomisince nasıl vahşileştirildiğini anlatmak istiyordu.

Pasolini'nin filmlerinin genel bir değerlendirmesine bakıldığında eşcinsel bir erotizm, Marksizm ve Freudçu bir yaklaşımın içiçe geçerek birlikte aktarıldığı gözlemlenmektedir. Erkek cinselliğinin ayrıcalıklı olarak öne çıkarıldığı ve kendi yaşamında olduğu gibi filmlerinde de olgun erkek ile gençlik arasında, ergenlik sonrası 'erkek-çocuk'ların tercih edildiği gözlemlenebilir. Pasolini, Marksizmi birçok çağdaş düşünürün yaptığı gibi Freud'la uyuşturmayı dener, Marksist bir yapı içinde bile bireyin son kerte önemli olduğunu savunurken bireyin çağımız dünyasındaki sorunlarına Freud'çu bir yaklaşımla tanımlamalar ve çözümlemeler getirmeye çalışır.

Pasolini’ye göre Marksizmle Hristiyanlık bağdaşabilir, çünkü ikisi de insanda insancıl olan yanları korumaya, kurtarmaya yöneliktir. İkisinin de ortak bir düşmanı vardır: insanı ve insancıl değerleri silindir gibi ezip geçen çağdaş burjuva toplumları. Bunların dışında Pasolini’nin sineması şiirsel bir sinemadır, bir düştür. Bu özellikleriyle yönetmen yeni İtalyan sinemasının önemli isimlerinden biri olarak anılmaktadır.

Şair Attilio Bertolucci’nin oğlu olan **Bernardo Bertolucci** babasının etkisi altında kalarak önceleri çocukluğuna dek uzanan şiir deneyimlerinin içinde yer almıştır. Sinemaya geçişi Pasolini’nin *Accattone* filminde asistanlık yapmasıyla gerçekleşen Bertolucci, ilk filmini 1962’de yine Pasolini’nin desteğiyle çevirir. Konusu Pasolini’ye ait olan ilk filmi *La Commare Secca* ile yeni İtalyan sinemasında büyük bir çıkış sergilemez, eleştirmenlerin dikkatini bir süre çekemez. Bertolucci’nin eleştirmenler tarafından dikkate alınması, olgunluk dönemine erişmesi ve ulusal sinemada kendi çizgisine ulaşması için 70’li yılları beklemesi gerekecektir. İlk filminin ardından 1964 yılında çevirdiği *Prima Della Rivoluzione* ile Bertolucci politik kimliğini sorgulamaya başlar. İkinci filminin ardından hayata geçiremediği bazı projelerinin yanı sıra 1965’te televizyon için bir belge film olan *La Via Del Petrolio*’yu çevirir. 60’lı yıllarda gerçekleştirdiği son filmi olan *Partner*’in ardından 70’ler gelir. 70’li yıllar Gökhan Erkılıç’ın deyişiyle ‘...yönetmenin strateji, konformizm, cinsellik, İtalya ve Freud söylemlerini birbirine eklediği yıllar...’dır. 1970’te çevirdiği *Strategia Del Ragno* ve *Il Conformista* Bertolucci’nin sinemasında yeni bir dönemin açıldığının göstergeleridir. Jorge Borges’in bir hikayesinden uyarladığı, direniş dönemi İtalyası’nı anlatan *Strategia Del Ragno*’yu Lino Micciché, ‘...60’lı ve 70’li yıllar arasında İtalyan sinemasının çıkardığı en iyi sonuç....’ olarak değerlendirir. Film, aynı zamanda İtalyan sinemasında ‘auteur sineması’ kavramının varlığının da güçlü bir kanıtıdır. Aynı yıl çevrilen Alberto Moravia’nın romanından uyarlanan *Il Conformista* da yönetmenin olgunluk dönemine geçtiğinin işaretidir. Kurulu faşist düzene boyun eğişin öyküsünün anlatıldığı film için Bertolucci ‘...*Il Conformista* benim için önemliydi, çünkü bu bir ‘gösteri-sinema’dır, özgürlüğümü kazanmama yardım eden, deneysel çalışmalara egemen olmamı sağlayan....’ demektedir. Olgunluk dönemini başlatan bu iki filmin ardından 70’li yıllardaki en iyi çalışması sayılan *L’Ultimo Tango A Parigi* ile uluslararası alanda ismini duyurur, böylece Amerikan sermayelerinin kapıları da sonuna dek yönetmene açılmış olur. Bertolucci *L’Ultimo Tango A Parigi* ile yerleşik

düzenin sosyal, ekonomik ve politik kurumlarının eleştirmesini aşarak cinsellik ve erotizmi kısıtlamaya kalkan anlayışa, sınırlamaları getirenlere çöküşlerinden çok önce yazgılarını haber verir. Ancak, trajedik yapısıyla yara alan bir yargıdır onun taşıdığı. Ve yapıtın doğası yaşam olanağı bulduğu çağa hiç de uygun düşmez. 1970'ler bireysel başarısızlıklar ve çağın getirdiği düş kırıklıklarıyla yaşamayı öğrenen batılının boşalmak için yeni alanların arayışına yöneldiği yıllardır. Boşluk erotizmle doldurulacaktır, genel yargı bunu öngörmektedir. Film içerdiği yargılardan çok erotizm öğeleriyle gündeme gelir. Bertolucci bu filmiyle artık geri dönüşü olmayan kendi sinematografik standartlarını da yakalamış olur. *Novecento* (1976), *La Luna* (1979), *La Tragedia Di Un Uomo Ridicolo* (1981) ile kariyerine devam eden yönetmen, 1986 yılına kadar sessiz kalır ve 1986'da Son Maçurya İmparatoru Pu Yi'nin öyküsünü anlattığı *L'Ultimo Imperatore* ile 80'li yılların en büyük patlamasını gerçekleştirir. Pu Yi'nin öyküsünün yanı sıra Bertolucci, Çin'in kendine özgü doğasını da başarılı bir şekilde yansıtır. *L'Ultimo Imperatore*, Amerikan sinema dünyasının şoven karakterini bir anda pasifize ederek, aralarında en iyi film ve en iyi yönetmen ödüllerinin de bulunduğu 1988 yılı Oscarlarının dokuzunu kazandı. Bunu İngiliz Sanat Akademisi Büyük Ödülü, Donatello en iyi film ve yönetmen ödülleri ve en iyi yabancı film Cesar'ı izledi. Bertolucci bu filmiyle hem İtalyan sinemasındaki konumunu belirler hem de İtalyan sinemasının Hollywood'a rakip olabileceğini kanıtlar. Metin Erksan, Bertolucci'nin bu filmle dünya tarihi ve politikasında hiç etkili olmamış, dünyanın uzak bir kıyısında olup bitmiş, fakat müthiş trajik bir olguya dikkat çektiğini söyler. Bir sonraki filmi 1990 yılında Paul Bowles'un *The Sheltering Sky* adlı romanından uyarladığı *Il Tè Nel Deserto*'da Kuzey Afrika'ya yaptıkları yolculuk sırasında bir çiftin yalnızlığının keşfedilişini anlatarak toplumsal olaylardan bireysel öykülere geçiş yapar. Bertolucci 90'lı yıllara 1993'te çevirdiği *Little Buddha* ile devam eder. Budizm ve Uzakdoğu felsefesini konu alan film görsel alanda sağladığı başarıyı düşünce ve inanç yönünden sağlayamaz. Atilla Dorsay'a göre filmde Buda'nın yaşam öyküsü '...sıradan Amerikan seyircisi için şematize edilmiştir ve film sanki bir Budizm el kitabı okur izlenimi yaratır seyircide....' Bertolucci, *Stealing Beauty* (1996), *L'Assedio* (1998), *Dreamers* (2003) filmleriyle günümüz İtalyan sinemasına uzanan süreçte yerini korumaktadır.

1963 yılında *Ape Regina* filmiyle İtalyan sinemasında ilk çıkışını yapan ve yeni İtalyan sinemasının isimleri arasında en marjinal yönetmen olarak bilinen **Marco Ferreri**'yi belirli kalıplar içerisinde ele almak oldukça zordur. Ferreri, 50'li yılların sonlarına doğru İspanya'ya gitmiş ve kara güldürü türünde filmler çevirdikten sonra 1960'ta İtalya'ya dönmüştür. Yönetmenin 60'larda çevirdiği ilk filmlerinde Yeni Gerçekçiliğin kaçınılmaz etkileri görülmektedir. İlk yapıtlarında realistik durumlardan yola çıkan Ferreri giderek abes veya sürreal denebilecek durumlara uzanmıştır. Ona göre gerçek olan ile soyut olan karşıt değil, birbirlerini tamamlayıcıdırlar. İlk filmlerinden itibaren kadın-erkek ilişkilerinin analizine yer veren yönetmen, çiftlerin ilişkisini bir tür karşılıklı itaat etme, hakkından gelme gibi biyolojik çarpışmaya dayandırır. *Ape Regina* (1963) filminden *Donna Scimmia*'ya (1964), *L'Uomo Dei Cinque Palloni* (1965), *Harem*'e (1967), *Dillinger è Morto* (1969), *La Cagna* (1972), *L'Ultima Donna* (1976), *Ciao Maschio* (1978), *Storie Di Ordinaria Follia* (1981) gibi filmlerine dek birçok filminde çiftler arasındaki bu savaşa yer verir. Yönetmen kitlelere sesini duyurarak en çok dikkatleri üzerine çektiği filmlerini 70'li yıllarda gerçekleştirir: *La Cagna* (1972), *La Grande Abbuffata* (1973), *Non Toccare La Donna Bianca* (1974), *L'Ultima Donna* (1976), *Ciao Maschio* (1978), *Chiedo Asilo* (1979), *Storie Di Ordinaria Follia* (1981). 1972'de çevirdiği *La Cagna*'da insan, kadın, doğa, tüketim, özgürlük ve aşk kavramlarını objektifin önüne sürer. Seçkin İtalyan yönetmenlerinin gözdesi toplumsal çerçevede ikili ilişkiler temasını güldürüyle besleyerek özgün bir film kurar. *La Cagna*, toplum ve toplumdışı iki bireysel deneyimin, cinselliğin gözle görülür bir şekilde ağırlığını koyduğu bir atmosferde, sosyallik ve antisosyallik ikileminin ortaya çıkardığı çelişkilerde, bir uyum sürecini aramasının öyküsüdür. Ferreri'nin sosyal yaşamın en bozuk sınıfı olarak gördüğü burjuvaziye yönelttiği eleştiri *La Cagna* ve öncesinde tatlı-sert fiskelerden öteye gitmezken *La Grande Abbuffata* ile bir patlamaya dönüşür. 1973'te çevirdiği dört arkadaşın hafta sonu eğlencesinin anlatıldığı *La Grande Abbuffata*'da hikâyenin tüm çarpıcılığı altında çağımızın tüketim toplumlarının azgın iştahına yöneltilmiş bir taşlama vardır. Eğlence, yemek, seks, tüketim... Burjuva toplumlarında durmadan körüklenen bu alt düzeydeki isteklerin son aşaması, insanın kendi kendini tüketmesi, bitirmesi, ölümüdür. Dört arkadaşın birbirinden güzel ve çekici yemekleri tadarak, çağırdıkları fahişelerle alemler düzenleyerek herşeyin en sonuna

dek gitmeleri, bilinen, istenen, hazırlanan, yavaş yavaş tadına varılarak gerçekleştirilen bir intihardan başka bir şey değildir. Ferreri'nin 80'li yıllarda ve 90'ların başında çevirdiği filmlerde tematik ve stilistik açıdan bir gelişme görülmez. Ancak bir yandan da bu dönem filmleri feminist kültüre bir saygı göstergesi olarak değerlendirilir. (Piera Degli Esposti ve Dacia Maraini'nin kitabından uyarladığı *Storia Di Piera* (1983) ve *Il Futuro è Donna* (1984) gibi) Yönetmenin diğer filmleri arasında *I Love You* (1986), *Come Sono Buoni I Bianchi* (1987), *La Casa Del Sorriso* (1988), *La Carne* (1991), *Diario Di Un Vizio* (1993), *Nitrato D'Argento* (1995) yer alır.

Yeni İtalyan sinemasının önemli yönetmenlerinden olan **Paolo ve Vittorio Taviani** Kardeşler 1965 yılına kadar sinemada Valentino Orsini ile birlikte ortak yapımlara imza atmışlardır. Taviani Kardeşler, 50'li yıllarda o zamanlar bir tiyatro yönetmeni olan Valentino Orsini ile birlikte tiyatro oyunları sahneye koyarlar. Sinemaya geçişleri ise 1954 yılında çevirdikleri belgesellerle gerçekleşir ve 1959 yılına kadar belgesel türde filmlere imza atarlar. Paolo-Vittorio Taviani ve Valentino Orsini üçlüsünün çevirdiği ilk uzun metrajlı film 1963 yapımı *Un Uomo Da Bruciare* Yeni Gerçekçilik akımının izlerini taşımaktadır. Özellikle ilk yapıtlarında görülen Yeni Gerçekçi izlerden dolayı Taviani Kardeşler buk akımın en gözde mirasçıları olarak tanımlanmışlardır. Bu yapıtı 1963'te *I Fuorilegge Del Matrimonio* izler. Film, konusunu boşanmaları kolaylaştırmak için çıkarılması düşünülen bir kanun önerisinden alır. Bu filmle birlikte Tavianiler'in yönetmenlik yaşamlarının ilk dönemi de kapanmış olur. 1965 yılında *I Sovversivi* filmini çevirmeden kısa bir süre önce Taviani ve Orsini üçlüsü ayrılır. Orsini, politik ve militan sinema türüne kayarken Tavianiler sanat ve ideoloji, politika ve estetik ilişkilerine ağırlık vererek yönetmenlik kariyerlerine devam ederler. Bu yüzden *I Sovversivi*, Tavianiler'in ilk filmi olarak da değerlendirilebilir.

Film, İtalyan solunun en büyük önderlerinden biri olan Palmiro Togliatti'nin ölümünün ardından yaşanan kaosu anlatırken 1968 olaylarıyla gelecek olan değişim sürecinin de ilk sinyallerini verir. Tavianiler 1969'da *Sotto Il Segno Di Scorpione* ve 1971'de *San Michele Aveva Un Gallo* filmlerini çevirirler. Her iki film de 1968 devrimiyle gelen değişim ve umutlar üzerinedir. 1974'teki *Allonsanfan*'ın ardından 1977'de *Padre Padrone* filmini gerçekleştirerek uluslararası alanda seslerini duyururlar. Gavino Ledda'nın yaşam öyküsünü anlattığı romanından uyarlanan film Sardegnalı bir çobanın babası, ailesi, çevresi ve toplumla giderek zorlaşan

ilişkilerini anlatır. *Padre Padrone*'nin ardından 80'li yıllarda ortaya koydukları yapıtlarla Tavianiler İtalya dışında da eleştirmenler tarafından izlenen ve beğeni kazanan isimler arasında yer alırlar. 1980'de gerçekleştirdikleri *Il Prato* filminin ardından *La Notte Di San Lorenzo*'da çocukluklarının geçtiği Toscana'da 40'lı yıllarda faşist-antifaşist kavgası sonucu yaşanan bir katliamı anlatırlar. Tavianiler 1986'da iki film daha çevirirler: Luigi Pirandello'nun beş öyküsünü işledikleri *Kaos* ve Hollywood'un doğuşu ve David Wark Griffith'in *Intolerance* filminin çekimi üzerine olan *Good Morning Babilonia*. 1990'da çektikleri Tolstoy'un *Padre Sergio* adlı öyküsünün bir uyarlaması olan *Il Sole Anche Di Notte*'nin ardından son filmleri olan 1993 yapımı *Fiorile*'de bir ailenin birkaç kuşağının serüvenleri boyunca Napolyon'dan günümüze İtalya'yı anlatırlar. Özellikle 70'li yıllarda çevirdikleri filmlerle birey-toplum ilişkisini, dün-bugün-yarın uzantısını başarılı bir şekilde yansıtarak uluslararası alanda isimlerini duyuran ve Yeni Gerçekçi kuşağın mirasçıları olarak görülen Paolo ve Vittorio Taviani'nin son dönemde ortaya koydukları filmlerine bakılarak en başarılı dönemlerinin geride kaldığı düşünülmektedir. Taviani Kardeşler'in son dönem çalışmaları arasında *Le Affinità Elettive* (1996), *Tu Ridi* (1998), *La masseria delle allodole* (2007) anımsanabilir.

Taviani Kardeşlerle birlikte sinemaya adım atan, 1965 yılına kadar ortak yapımlarda yer alan **Valentino Orsini** ise tamamen politik ve militan filmlerle yönetmenlik kariyerine devam etmiştir. Üçüncü dünya ülkelerinin problemleriyle yüzleşen entelektüel bir İtalyan'ı konu alan ilk bireysel çalışması *I Dannati Della Terra*'yı (1969) eleştirmen Adelio Ferrero 'sonunda...siyasal söylemin hikayenin dışında değil...fakat hikayenin merkezinde yer aldığı son yılların tek İtalyan filmi....' olarak değerlendirmiştir. Yönetmen, 1984 yılına dek dört filme daha imza atar: *Corbari* (1970), *L'Amante Dell'Orsa Maggiore* (1971), *Uomini e No* (1979), *Figlio Mio Infinitamente Caro* (1984). Orsini, Taviani Kardeşler ile birlikte yaptığı çalışmalarla ve daha sonraki yıllarda politik sinema türündeki bireysel çalışmalarıyla yeni İtalyan sinemasındaki önemli isimler arasında sayılmaktadır.

Roma'da ve Londra'da sinema eğitimi alan **Marco Bellocchio** 60'lı yıllarda yaptığı kısa metrajlı çalışmaların ardından 1965'te ilk uzun metrajlı filmi olan *I Pugni In Tasca*'yı çevirmiştir. 60'lı yılların karşıt, yıkıcı ve politik sinemasının önemli isimlerinden biri olarak bilinen Bellocchio'nun

filmlerinde sıklıkla ele aldığı konular aile düzeni, dini kurumlar ve sosyal örgütlenmedir. Bellocchio'nun sineması genel olarak bakıldığında düzene, sisteme ve kurumlara karşıt, savaşan bir tavır sergiler. Gideon Bachmann'a göre filmde asıl anlatılmak istenen filmin somut ve bilgi verici bölümleridir: kahvelerdeki başıboş gençlik, aile arasındaki yapmacık davranışlar, küçük şehir atmosferi, amaçsız ve boş bir hayat... Film başarılı olmasına rağmen İtalyan parlamento üyeleri tarafından protesto edilmiştir.

İkinci filmi *La Cina è Vicina*'da sosyo-politik bir eleştiri yapan Bellocchio 1967'de Venedik Film Festivali'nde jüri özel ödülünü alır. 1969 yılında *Amore e Rabbia* için militan bir belge film olan *Discutiamo Discutiamo* epizodunu çeker. 1971 ve 1976 yılları arasında daha önce izlediği sisteme ve kurumlara karşıt tutumunu devam ettirir: *Nel Nome Del Padre* (1971), *Sbatti Il Mostro In Prima Pagina* (1976), *Marcia Trionfale* (1976). 1974'te ise yine bir belge film olan *Matti Da Slegare*'yi Silvano Agosti, Sandro Petraglia ve Stefano Rulli işbirliğiyle çevirir. 70'li yılların sonlarında çevirdiği filmler beklenen ilgiyi görmez. Bellocchio 80'li yıllar boyunca marjinal temalarına yenilerini ekleyerek, üstünde çok tartışılan, genelden çok belli bir seyirci kitlesine seslenen ve eleştiri dozajı yüksek filmler çekmiştir. Olumsuz eleştiriler alan *Gli Occhi e La Bocca* 'nın (1982) ardından *Enrico IV* (1984) dikkatleri yeniden Bellocchio'ya çeker. Yönetmen bu kez, kendini çift kişilikle gösteren alt tür bir deliliğe, yaşamdan koparak kişinin kendi iç dünyasına kapanması olayına eğilir. 1986'da çevirdiği *Il Diavolo In Corpo* ve 1988 yapımı *La Visione Del Sabba* ile evlilik ve cinsellik kavramlarına değinen Bellocchio, 1990 yılında İtalya'da yaşanan gerçek bir tecavüz davasını konu aldığı *La Condanna*'yı çeker.

Filmografisine genel olarak bakıldığında yönetmenin ilk filminden itibaren kurumlara ve sisteme karşı sergilediği tutumun 80'lerden sonra değiştiği görülmektedir. Aslında günümüzde de bürokrasiye, değişimin düzen tarafından engellenişine karşı savaşını sürdürmektedir, ancak karşı olduğu düzen Bellocchio'yu da içine almak istemekte ve yaratıcılığını engellemektedir. 90'lardan günümüze uzanan çalışmaları arasında *Il Sogno Della Farfalla* (1994), *Il Principe Di Homburg* (1996), *La Balia* (1999), *L'Ora Di Religione* (2001), *Buongiorno Notte* (2003), *Il regista di matrimoni* (2006) sayılmaktadır.

Ustaların Sineması

60’lı yıllardaki ekonomik patlama ‘Mucizevi İtalya’yı yaratırken sinemada da mucizevi bir dönem başlamıştır, özellikle 1960 yılında çevrilen beş film yeni İtalyan sineması dönemini açarken yaratıcılarının isimlerini de ‘sinemanın ustaları’ arasına yazdırmıştır: Federico Fellini’nin *La Dolce Vita*’sı, Michelangelo Antonioni’nin *L’Avventura*’sı, Luchino Visconti’nin *Rocco e I Suoi Fratelli*, Vittorio De Sica’nın *La Ciociara* ve Roberto Rossellini’nin *Era Notte A Roma* filmleri. Bu filmler ulusal ve uluslararası alanda başarı kazanmış olmalarının yanı sıra yaratıcıları için de birer dönüm noktası olmuşlardır. Yönetmenlerin her biri 1960’tan sonra çevirdikleri filmlerde varlıklarını, filmlerinin ‘yönetmen sineması’ olduklarını hissettirmişler ve belli bir çizgide ilerlemişlerdir. Aynı zamanda bu beş film, yönetmenlerinin İtalya dışında da yapımlara imza atmalarını sağlamıştır. Yeni İtalyan sinemasının bu beş ustasından Fellini ve Antonioni 50’li yıllarda ilk çıkışlarını yapan yönetmenlerdir ve ortak noktaları kendilerine özgü kişisel bir sinema yaratmalarıdır. Rossellini, Visconti ve De Sica ise Yeni Gerçekçilik akımının öncüleridir, ancak 60’lı yıllarda her biri farklı bir sinema görüşü doğrultusunda yapıtlarını gerçekleştirmişlerdir.

1952 yılında *Lo Sceicco Bianco* filmiyle ilk yönetmenlik denemesini gerçekleştiren **Federico Fellini** 60’lı yıllarda özgün ve kişisel sinemasıyla, filmlerinde her zaman yer verdiği düşleriyle yalnızca İtalyan sinemasında değil dünya sinemasında da artık bir usta olduğunu kanıtlamış ve tüm dünyaya adını duyurduğu unutulmaz başyapıtını çevirmiştir: *La Dolce Vita*. Fellini’nin aynı zamanda en iyi dostu olarak bilinen Marcello Mastroianni’nin başrolde yer aldığı *La Dolce Vita*, Roma’da bir magazin dergisinde amaçsız bir dedikodu yazarı olarak yaşamını kazanan Marcello Rubini’nin çevresinde yozlaşmış dünyayla kendisinin de fark edemediği bir biçimde nasıl bütünleştiğini anlatır. Film, Fellini’nin 60’lı yıllarda değişen toplumsal yapıyla birlikte Roma’nın seçkinler sınıfına bir bakışıdır. Atilla Dorsay filmi ‘...özellikle de üst sınıfların, ‘sosyete’nin günlerini gün ettikleri ‘dolce vita’ içinde erişmeyi başardıkları mutsuzluk ve doyumsuzluk....’ olarak özetlemektedir. Film Fellini’ye ulusal ve uluslararası alanda başarı getirirken daha sonraki filmleri için de oldukça büyük bir sermaye teşkil etmiş ve çeşitli yapımcılarla çalışmasını sağlamıştır. Fellini, *La Dolce Vita*’nın ardından 1962’de *Boccaccio ‘70* filminin bir epizodu olan *Le Tentazioni Del Dottor Antonio*’yu çevirmiştir. 60’lı yıllardaki ikinci olay filmi ise 1963’te çevirdiği *Otto e Mezzo* olmuştur. Film, 43 yaşındaki yönetmen Guido’nun ailesine, kadınlara, dine,

filmlerine, oyuncularına, geçmişine bakışını, kısaca onu bugüne getiren dünyasına bakışını anlatır. Yaşam ve sanat, gerçek ve düş birbiri içinde eriyip giderler. En iyi yabancı film Oscar'ını kazanan filmde aynı zamanda Fellini bir yönetmen olarak kendi yaratıcılığını sorgulamaktadır. 1965'te çevirdiği *Giulietta Degli Spiriti*'de kocasının kendisine olan sadakatinden şüphe eden bir kadının geçirdiği krizler, bunalımlar ve yaşam savaşı anlatılır. Bu film Fellini'nin en azından en kişisel filmlerinde olduğu gibi anılara dönüş ve saygı, anıların ruhbilimsel bir araştırması, bir kadın portresi, bir oluşumun adım adım gerçekleşmesi ve de –bir kez daha- otobiyografik bir denemedir. (Anılar, kadınlar, psikozlar, kişinin derinlikleri) Fellini bu filmde renkli filmin olanaklarıyla duyguları ve hayali görüntüleri başarılı bir şekilde aktarmıştır. 1968'de yine bir epizot filmi olan *Toby Dammit*'i çevirmiştir (*Tre Passi Nel Delirio* filminin üçüncü epizodu olarak çekmiştir.) 1969 yılında ise televizyon için bir çalışma gerçekleştirmiş ve yönetmen kimliğini, filmlerini, yaratıcılığındaki evreleri anlattığı bir belgesel çevirmiştir. 1969'da ortaya koyduğu bir diğer çalışma ise Petronius'un romanından yola çıkarak gerçekleştirdiği *Satyricon*'dur. Ancak Fellini filmin romanın bir uyarlaması olmadığını savunmuş ve '*Satyricon* fragmanlardan oluşan bir çalışmadır. Bir kitabı gösteriyor değilim; kitap yalnızca vesiledir' demiştir. *Satyricon,* Neron dönemi Roma'sına bir yolculuktur, ancak yönetmen daha çok Roma'nın perde arkasını, görünmeyen yüzünü anlatmayı amaçlamıştır. Roma dönemine ait sürükleyici bir serüven filmi görünümü altında; ve eşcinselliğe gösterilen hoşgörünün, ondan korkmamanın; görsel zenginliğin, panayır havasının gerisinde her kareye ustaca yedirilen 'ince alay' filmin en önemli kozunu oluşturmaktadır. Düş gücü, yaratıcılık, görsel malzemede hiç zorlanmadan yapılmış hissini veren deformasyonlar eşcinsellik gibi güç bir konunun bayağılaşmadan anlatılışı, estetik düzeyin hiç düşmeyişi *Satyricon*'u bir başyapıt durumuna getirir. Öte yandan o çağda Roma İmparatorluğu'nun globalleştirdiği dünya ile günümüz dünyası arasındaki benzer yozlaşmaların, aynı sahte dünyaların keşfedilmesini de sağlıyor *Satyricon*.

Fellini, 70'li yıllardan itibaren yavaş yavaş, kendi çocukluğu, gençliği, Roma'ya gelişi ve yönetmenlik yaşamını konu alan filmlere imza atar. Yönetmenin son dönemi olarak da adlandırılan bu süreç, çocukluk anılarına ait sirklerden yola çıkarak palyaçoları anlattığı, 1970'te RAI ile ortak yapım olan *I Clowns* ile başlar. 1972'de çevirdiği *Roma* ise kuşkusuz ki onun filmografisinde özel bir yere sahiptir. Fellini, üniversite yıllarında geldiği ve

vazgeçemediği Roma şehri üzerine bu filmi yapmıştır. 1973'te çevirdiği *Amarcord* onun çocukluğuna, gençliğine dönüşüdür. 1930'lu yılların sosyo-politik çizgisini, bir İtalyan kasabasının zengin iç dünyasını bir çocuğun gözünden verir: Ana baba kavgaları, asalak akrabalar, antika öğretmenler, ilk cinsel istekler hepimizin çocukluğunda yaşadığı ortak anılarıdır, aslında işte bu anlamda film son derece başarılıdır. *Amarcord* sinemayı aşan bir şeydir. Filmde kaba ve yalın gerçeklik duygusu bozulmuştur, kahramanların yaşayan kişiler olabilmesi filme ayrı bir gerçekçi hava vermiştir. Film bazı faşist çevrelerce ağır eleştiriler almıştır. 70'li yıllarda art arda çevirdiği *I Clowns*, *Roma* ve *Amarcord* Fellini'nin kendi anılarına, çocukluğuna ve gençliğine dönüş üçlemesi gibidir. 1976 yılında çevirdiği *Casanova*'da, bir 18. yüzyıl soylusunun anılarından yola çıkar. 1979'da yine RAI televizyon kanalıyla bir ortak yapım olan *Prova D'Orchestra*'da ise bir orkestranın prova yapışını, provadaki kesilmeleri ve devamları anlatır. Bu film o yıllarda İtalya'nın siyasi yaşamındaki karışıklıkların bir simgesi olarak değerlendirilmiştir. 1980'de *La Città Delle Donne*'yi çevirir. Filmin teması Fellini'nin aklına ilk olarak Marcello Mastroianni'yi getirir ve Mastroianni filmde başrolde yer alır. *La Città Delle Donne* sürekli kadınlar ve erotizm üzerine gözleri açık düşler gören Fellini'nin çağdaşlık ve kadın kavramlarının yarattığı toplumsal kökenli sorun ve çelişkilerini sergiler. Birinci Dünya Savaşı öncesinde Napoli'den içindeki bir grup seçkinle hareket eden bir gemiyi anlatan *E La Nave Va*'nın (1983) ardından ince bir televizyon eleştirisi yaptığı *Ginger e Fred*'i (1985) çevirir. 30'lu ve 40'lı yılların popüler dans çifti olan Fred Astaire ve Ginger Rogers'ın taklidi olan iki İtalyan dansçının yıllar sonra bir televizyon programına konuk olarak çağrılmaları ve böylece karşılaşmalarını anlatan filmde değişen zamanı ve insanı imler Fellini. Tek tek kaybolan lezzetlerin tablosunu yapar. Onların bugün artık, garip, ucube şeyler olarak algılanmasını gözler. Geçmişin yapaylığıyla, bugünün yapaylıkları arasında konaklar. Ancak bunu yaparken şu ya da bu yana koymaz tavrını. Nitekim yapılan bir söyleşide altını çizerek vurgulamıştır bunu: 'Ben bu filmle televizyona savaş açıyor değilim. Böyle bir şey yapmak aptallık olurdu. Televizyon burada ve bir yere de gideceği yok.' Yönetmen, kendi yaşamına dair öyküler anlattığı filmlerine 1987 yapımı *Intervista* ile bir yenisini ekler. Sergio Rubini ve Anotella Panziani gibi oyuncuların yanı sıra Marcello Mastroianni ve Anita Ekberg'in de kendilerini oynadıkları, Fellini ve asistanı Maurizio Mein'in de oyuncular arasında yer aldıkları *Intervista*, Cinecittà'nın dünü ve

bugününü biraraya getiriyordu. Adını *La Dolce Vita*'dan ödünç alan genç gazeteci Rubini'nin Cinecittà'ya ilk gelişini anlatan bölüm ile Fellini'nin geçmişine bir yolculuk imkanı sağlıyordu. *Intervista*'nın başrolünde, Cinecittà'nın kendisi vardı. Dev stüdyoları, kaprisli yıldızları, birbirinden çılgın yönetmenleri, kızılderilileri, filleri ve içinde yaşanan hayatın sıradışılığı ile... *Intervista*, *La Dolce Vita*'nın unutulmaz oyuncuları Marcello Mastroianni ve Anita Ekberg'in tekrar biraraya geldikleri ve artık yaşlanmış olan bu iki yıldızın, eski görüntülerini hayranlıkla izledikleri dokunaklı sahnesiyle de belleklere kazındı. Sinema dünyasının büyüleyici güzelliğine ve ölümsüzlüğüne adanan *Intervista*, Cannes Film Festivali'nden de 40. yıl başarı ödülü ile döndü. Yönetmen, son filmi *La Voce Della Luna*'yı 1989'da çevirir.

Fellini'nin yönetmenlik yaşamı üç bölümde incelenebilir: Yeni Gerçekçilik akımının etkisinde kaldığı ilk yıllar (1950'ler), özgün ve kişisel sinemasını yarattığı 60'lı yıllar ve kendi anılarına, çocukluğuna, gençliğine döndüğü 70'li ve 80'li yıllar. Bir söyleşisinde, 'Sinema nedir? Birtakım düşsel görüntüleri düzene sokmak ve belli bir açıklıkla öykülemek için yapılan bir çaba. Benim içinse film yapmak gerçekten bir yaşama biçimidir....' demiştir. Sinema, Fellini'nin kendini ifade ettiği en iyi anlatım aracı olmuştur. Sanatta 'nesnelliği' kabul etmeyip, çevresini, dünyayı kendi gördüğü ve duyduğu gibi yansıtmak isteyen, bu arada düpedüz kendini de anlatmakta olan ve bu anlamda 'kişisel' kalan bir sanatçıdır.

1960 yılında *La Dolce Vita* filmiyle Federico Fellini tüm dünyaya adını duyururken aynı yıl **Michelangelo Antonioni** *L'Avventura* ile Cannes Film Festivali'nde jüri özel ödülünü alarak uluslararası alanda ustalığını kanıtlamıştır. *La Dolce Vita*'nın Fellini filmografisindeki yeri ile *L'Avventura*'nın Antonioni'nin yönetmenlik kariyerindeki yeri aynıdır. Her iki film de bu iki yönetmenin özgün sinema anlayışlarını kitlelere kabul ettirmelerinin birer göstergesidir. Antonioni de Fellini gibi 1960'ta çevirdiği bu filmin ardından hızlı bir yükseliş sergiler. *L'Avventura* değişen toplumsal yapıyla birlikte bireyin çevresine yabancılaşmasının ve giderek yalnızlığa sürüklenişinin hikayesidir. Antonioni bu filmde uzun çekimlerle hayatın gerçek ritmini yakalamayı dener, saf sinemanın içine dalan geleneksel öğeleri ayıklamaya çalışır: Giovanni Fusco'nun müziği (jeneriklerin dışında) filme ancak 45. dakikasında adım atar. Oyuncular, klasik oyunculuk geleneğinin dışında, sanki belli karakterler çizmekten çok, belli anları yaşama izlenimi vermeye çalışırlar. *L'Avventura* genellikle

Antonioni'nin olgunluk döneminin başlangıcı kabul edilir: Anlatım biçimi, yönetmenin teknik bilgisi bütünüyle ustalaşmıştır. Bundan böyle yapıtları yalnızca aynı temanın çeşitlemelerinden oluşur. Bunun yanında tüm filmlerinde rol alan baş oyuncu ve yorumcu olarak Monica Vitti de ilk kez *L'Avventura*'da görülmüştür. Bu filmin ardından Antonioni özgün anlatımı ve temalarıyla yapıtlarını ortaya koymaya devam eder. 1961'de *La Notte* ve 1962'de *L'Eclisse*'yi çevirir. *L'Avventura*, *La Notte* ve *L'Eclisse* Antonioni'nin 'yalnızlık üçlemesi' olarak adlandırılır. Her üç filmde de Antonioni'nin ele aldığı konu, bireyin yalnızlığıdır. Bu üçlemenin ardından, 1964 yılında çevirdiği *Il Deserto Rosso*'da insanın bozulmuş ilişkilerini amansız bir analizden geçiren yönetmen, bu kez hasta bir insanın çevresiyle ilişkilerini konu alır. Ravenna'nın kıyı şeridi üzerinde kurulu sanayi alanı içindeki rafinerinin tüten bacalarını, kördüğümleşmiş boru sarmallarını oyunun başkişisinin gözünden yansıtırken, devasa teknik yapıların kuşattığı bu dünyanın, sinirleri hastalık derecesinde gergin ve laçka kadın kahramanın üzerinde estirdiği örtük terörü ve kadının o hastamsı duyarlılığıyla buna tepkisini aktarır. Önceki filmlerinde bireylerarası ilişkilerle ilgilenen Antonioni, bu filmde kişinin yaşanılan toplumsal çevreyle karşı karşıya bırakıldığını söyler. 1965'te gerçekleştirdiği *I Tre Volti*'nin ardından 1966'da *Blow-Up*'ı çevirir. *Blow-Up* yönetmenin önceki filmlerinden farklı, polisiye türde bir filmdir. Daha önceki çalışmalarında görülen yavaşlık, yerini canlılık ve harekete bırakmıştır. Antonioni filmin alışılmadık hızlı ritmi için 'Öykünün öyle bir ritmi gerektirdiğini hissettiğim için film o şekilde kurgulandı: Bu karakterler sinirli davranmalıydı....' açıklamasını yapmıştır. 1970 yılında Amerika'da çevirdiği *Zabriske Point* Antonioni'nin o zamana kadar çevirdiği filmler arasında toplumsal ve ideolojik konulara en çok eğilenidir. 1972'de RAI için çektiği *Chung Kuo Cina* adlı bir belgeselin ardından 1974'te *Professione:reporter* ile özgün sinemasına geri döner.

Antonioni'nin son iki filmi ise kadınlar üzerinedir. 1982'de çevirdiği *Identificazione Di Una Donna*'nın ardından on üç yıl sessiz kalmış ve 1995'te *Al Di Là Delle Nuvole*'yi Wim Wenders ile birlikte yönetmiştir. *Al Di Là Delle Nuvole* her biri kadınlar üzerine kurulu dört epizottan oluşur ve tema hep aynıdır: Ayrılık ve terkedilme. Son çalışması *Eros* filmi için çevirdiği *Il Filo Pericoloso Delle Cose* adlı epizottur.

60'lı yılların ustaları arasında anılan **Roberto Rossellini**'nin sineması üç bölümde incelenebilir: Yeni Gerçekçiliğin öncülüğünü yaparak akımın

başyapıtı olan *Roma Città Aperta*'yı çevirdiği ve ardından savaş üçlemesini tamamladığı yıllar birinci dönemdir. Ardından solculukla özdeşleşen toplumculuğu bırakarak temsil ettiği burjuvazinin estetik anlayışına daha uygun olan 'sanat için sanat' öğretisine yaklaştığı daha bireysel filmler çevirdiği Ingrid Bergmanlı ikinci dönem gelir. 1959 yılında çevirdiği *Il Generale Della Rovere* ile savaş temasına dönüş yapmasının ardından gelen 60'lı ve 70'li yıllar ise Rossellini'nin son dönemini oluşturmaktadır.

Rossellini *Il Generale Della Rovere*'nin ardından savaş temalı iki film çevirir. *Era Notte A Roma* (1960) ve *Viva Italia* (1961). İtalya'nın birleşmesinde Garibaldi'nin üstlendiği rolü anlatan *Viva Italia* Rossellini'nin Garibaldi'nin gösterişine ve Quarto'daki konuşmasının bir sonuca bağlanamamamasına dikkat çekmesine karşın, geçmişi bugünün alaycılığı ile sorgulamayı reddeder. Rossellini'nin biçemi moda olan değişimlerin üzerinde yükselen bir dürüstlüğe sahiptir ve stratejiyi ön plana çıkaran savaş sahneleri açıklıkları nedeni ile eşsizdirler. 1961 yılında Rossellini'nin Stendhal'ın bir romanından uyarladığı *Vanina Vanini*'de 19. yüzyıl başında yaşanmış bir aşk öyküsü anlatılır. Yönetmen geleneksel olanla modern yaşamın öğelerinin başarılı birlikteliğini sergilemiştir. Rossellini'nin tarihsel geçmişe bakışı 1962'de çevirdiği *Anima Nera* ile sürmüştür. 1965'te *L'Età Di Ferro* ve 1966'da *La Prise De Pouvoir Par Louis XIV* filmleriyle televizyona geçiş yapar. Böylece duygunun, coşkunun ve estetik kaygıların yerini tamamen didaktik bir sinema alır. Prodüktörlerin ticari kaygı taşımadığı gerekçesiyle suçladıkları Rossellini böylece henüz reklamların boyunduruğu altında olmayan televizyon ile sıkı bir işbirliğine girer. Televizyon için çevirdiği diğer filmler *Gli Atti Degli Apostoli* (1969), *Socrate* (1971), *Lotta Dell'Uomo Per La Sua Sopravvivenza* (1971), *Blaise Pascal* (1972), *Agostino Di Ippona* (1972), *L'Età Di Cosimo De'Medici* (1972-73), *Cartesius* (1974)'dur. Televizyon için gerçekleştirdiği tüm çalışmalar eğitim amaçlıdır. Rossellini 1977 yılında Karl Marx ile ilgili belgesel niteliğinde bir film üzerine çalıştığı sırada yaşama veda etmiştir. Ortaya koyduğu tüm çalışmalarla ve yönetmenlik kariyerindeki üç dönemiyle İtalyan sinemasının ustalarından biri olan Rossellini yapıtlarıyla sinemadaki birçok isme de yol gösteriyor olmayı amaçlamıştır. Giovanni Di Bernardo'nun yaptığı bir ropörtajda yaptıklarının topluma yararlı olup olmadığı sorusuna yönetmenin '...[Yaptıklarım] henüz anlaşılmadı ancak yararlı olacağı kuşkusuz. Benim yöntemim doğru olan değildir belki ancak bu diğerlerine de yol açacaktır' şeklindeki cevabı bu durumun göstergesidir.

Kariyerinin son yıllarında çevirdiği sinema filmleri *Illibatezza* (1963), *Anno Uno* (1974), *Il Messia* (1974)'dır.

1956 yılında *Il Tetto* filmiyle Yeni Gerçekçilik akımının son örneğini ortaya koyan **Vittorio De Sica**, dört yıl süren bir suskunluk dönemine girmiştir. Ancak bu suskunluğunu 1960 yılında çevirdiği *La Ciociara* filmiyle sona erdirir. Savaş sırasında bir anne ve kızının dramatik öyküsünü anlatan film De Sica'nın yönetmenlik kariyerinde yeni bir dönemin açılmasına sebep olmuştur. Filmin başrol oyuncusu Sophia Loren'in ödüllendirilmesiyle Hollywood tarihinde ilk kez yabancı dilde bir filmin baş kadın oyuncusu Oscar almış olur. *La Ciociara*'nın ardından De Sica, yapımcı Carlo Ponti'nin yönlendirmesiyle Amerikan sineması kurallarını izleyerek ama aynı zamanda İtalyan edebiyatı, tarihi ve kültüründen de ödün vermeden uluslararası pazara adım atar. Artık Yeni Gerçekçi kurallar yerine star sistemi geçerli kılınır. Böylece De Sica birçok Hollywood yıldızıyla yarışabilecek özelliklere sahip Sophia Loren'e filmlerinde yer verir. *La Ciociara*, *Ieri Oggi e Domani*, *I Girasoli*, *Matrimonio All'Italiana* gibi 60'lı yıllarda art arda çevirdiği filmlerde Sophia Loren-Marcello Mastroianni ikilisi başrolde yer alırlar. De Sica, Cesare Zavattini işbirliğiyle *Il Giudizio Universale*, *Boccaccio'70* filminin bir epizodu olan *La Riffa* ve Jean Paul Sartre'ın yapıtından yola çıkarak *I Sequestrati Di Altona* filmlerini çevirir. 1963'te çevirdiği *Ieri Oggi e Domani* Loren ve Mastroianni ikilisinin üç ayrı karakteri canlandırdığı üç ayrı hikayeden oluşan bir güldürüdür. Aynı yıl çevirdiği *Matrimonio All'Italiana* yine Mastroianni-Loren ikilisinin rol aldığı İtalyan usulü güldürü türünün en iyi örneklerinden biridir. Tiyatro yazarı Eduardo De Filippo'nun bir komedisinden alınmış olan öykü, bir randevu evinde tanıştıktan sonra uzun yıllar birlikte yaşadığı bir kadının oyununa gelerek onunla evlenen bir hovardanın serüvenini anlatır. Özellikle güney İtalya ahlak anlayışı, burjuva adetleri alaya alınmaktadır. Bu filmin ardından 1966'da *After The Fox*, 1968'de *Gli Amanti* ve 1970'te *I Girasoli* filmlerini çeker. Önemli filmlerinin sonuncusu sayılan *Il Giardino Dei Finzi_Contini* yönetmenin gözde teması olan savaş ve direniş yıllarına döner ve yahudi bir aristokrat ailenin son mutlu günlerinden parçalanışlarına uzanan dokunaklı öyküsünü anlatır. *Il Giardino Dei Finzi_Contini* çevrildiği 1971 yılında önce Berlin Film Festivali en iyi film ödülünü, ardından da yönetmen, en iyi yabancı film dalındaki dördüncü Oscar'ını kazanır. Bunu izleyen filmler 1972 yapımı *La Chiameremo Andrea* ile kimi sinema yazarlarınca geçmiş Yeni

Gerçekçi günlerin izlerini taşıyan 1973 yapımı *Una Breve Vacanza*'dır. Yönetmenin son filmi, Pirandello'nun bir öyküsünden yola çıkarak çektiği, anlattığı aşk öyküsünün soğukluğuna özenen ve bunu taşıdığı birkaç olumlu kritere rağmen bir türlü üstünden atamayan *Il Viaggio*'dur. 1974'te çekilen *Il Viaggio*'nun son kareleri De Sica'nın İtalyan sinemasına kazandırdığı son karelerdir.

50'li yıllarda Yeni Gerçekçilik akımından uzaklaşan **Luchino Visconti** 1960 yılında çevirdiği *Rocco e I Suoi Fratelli* filmiyle hem yeni İtalyan sinemasının başyapıtlarından birini ortaya koymuş hem de sinema seyircisine son bir kez Yeni Gerçekçilik akımının izlerini sunmuştur. *Rocco e I Suoi Fratelli* 50'li yıllarda başlayan ve 60'larda İtalya'da yoğun biçimde yaşanan iç göç olayını tüm gerçekliğiyle ortaya koyar. Tarımdan endüstriye geçişi yaşayan İtalya'da güney bölgelerden endüstrinin gelişmiş olduğu kuzey bölgelere yapılan göçler, değişen toplumsal yapı ve bunların getirdiği sorunlar *Rocco e I Suoi Fratelli*'de gözler önüne serilir. Film, bir ailenin beş çocuğunun üzerinden (Vincenzo, Simone, Rocco, Ciro, Luca) anlatılan beş hikayeden oluşmaktadır. Filmin yapısı kuzey ve güney çatışması üzerine kurulu bir bütündür. Gelişmiş sanayi ülkelerinde her türlü insani bağların yok oluşuna karşı günümüzde uyanan ilgi ve denetimsiz bir 'ilerleme'ye kayıtsız şartsız teslim olma azmi ve isteği Visconti'nin bir ailenin çöküşü konusunda çizdiği şüphe dolu tabloya bir de henüz ortadan yok edilememiş bir doğruluk katmaktadır. Rocco'ya muhtemelen Visconti'nin sosyalist emellerine aykırı bir biçimde damgasını vuran ve sonbaharın yarı karanlık gün batımı ve şafak sökümü sahnelerinde, iç çekimlerde kendini açıkça hissettiren derin kötümserliği Visconti şu sözlerle hafifletmeye çalışmıştır: 'Benim kötümserliğim hiçbir zaman azmin kötümserliği değil, yalnızca zihinsel bir kötümserliktir. Zihin, yaşamın gerçek temellerine inebilmek için kötümserlikten yararlandığı oranda irade, kanımca, devrimci bir iyimserlikle donanır.' 1962'de *Boccaccio '70*'in bir epizodu olan *Il Lavoro*'yu çeviren Visconti, 1963'te yeni İtalyan sinemasının bir başka başyapıtı sayılan *Il Gattopardo*'yu çeker. Giuseppe Tomasi Di Lampedusa'nın romanından uyarlanan *Il Gattopardo* sadece bir dönemin değişim aşamalarını göstermekten çok İtalya Birliği üzerine kurulu, Rossellini'nin tarihsel filmlerini bütünleyici ve Mario Camerini'nin 1961 yapımı *I Briganti Italiani* filmine ideolojik açıdan yaklaşmaktadır. *Il Gattopardo*, Fellini'nin *La Dolce Vita* filmi gibi Visconti'nin yönetmenlik kariyerinde kilit noktasını oluşturur. Bu filmle kendi sinema üslubunu

bütünüyle ortaya koyan Visconti'nin varlığı bundan sonra çevirdiği tüm filmlerde açıkça hissedilir. 1965'te çektiği *Vaghe Stelle Dell'Orsa Maggiore*'nin ardından 1967'de Albert Camus'dan *Lo Straniero*'yu sinemaya uyarlar. 1969 yılında çevirdiği *La Caduta Degli Dei* Nazi Almanyası'nda kapitalist düzende bir ailenin çöküşünü anlatır. Visconti'nin başka hiçbir filmi eleştirmenler arasında (özellikle Batı Alman) bu kadar hararetli tartışmalara yol açmamıştır. Yöneltttikleri esas suçlama onun, Alman faşizmi gibi son derece ciddi bir siyasal konuyu melodramatik, operavari bir havaya bürümesi ve dolayısıyla estetik açıdan tam anlamıyla yakışıksız bir dile çevirmesiydi. 1971'de çektiği *Morte A Venezia* ve 1973 yapımı *Ludwig* bu filmi tamamlar. Visconti aslında Thomas Mann'dan uyarlayacağı *La Montagna Incantata* ile bu filmlerin sonuncusunu gerçekleştirerek bir 'Alman dörtlemesi' yapmak istemiştir, ancak projeyi yaşama geçirememiş ve seri, üçleme olarak kalmıştır. *Gruppo Di Famiglia In Un Interno* 1974'te çekilmiştir ve dar alan görüntüleme çalışmalarıyla bilinir. Oda tiyatrosu geleneğinin karakteristik özelliklerini taşıyan bir halkadır. Kameranın teknik kullanım becerisi ve pozisyon zenginliğiyle filmi öğretici ve izlenir kıldığını anlamak zor değildir. Yargı ve nostalji yoktur, onların yerini umutsuzluk ve karamsarlık almıştır. Çekimleri 1975/76 yıllarında yapılan *L'Innocente*, çıkış noktası olarak Gabriele D'Annunzio'nun ilk romanlarından birini alır. Yansıtılmak istenen yozlaşmışlığın ve başıboşluğun çözümlemesidir. Film, İtalyan faşist aile geleneğinin çözülüşünü konu edinir. Visconti'yi *L'Innocente* aracılığıyla D'Annunzio'ya yaklaştıran nedenlerin en başına, ikisine de aynı suçlamaların yöneltilmesi ve aynı yargı dolu gözlerle bakılmalarının yarattığı gereksinim duygusu konulmalıdır. *L'Innocente*, yaşamın son sorgulamasını yazarın gözünden verirken, aynı sorgulamayı Visconti de yapıyor ve tükenişini adeta ölümsüzleştiriyordu. *L'Innocente*, yönetmenin sinemaya veda filmidir.

Yeni Sinemada Türler

Yeni İtalyan sinemasındaki tür filmlerinde epizot filmleri ve güldürü ayrı bir konuma sahiptir. Epizot filmleri Yeni İtalyan sinemasının çeşitli isimlerini biraraya getirerek ticari getiriden çok 'kaliteli tür filmi' kavramına ulaşması bakımından önemlidir. 60'lı yılların güldürüleri ise 50'li yıllarda çevrilen örneklerinin tersine güldürmenin yanında düşündürmekte, İtalya'nın toplumsal gerçekliğine değinerek seyircide acı bir gülümseme bırakmaktadır. İtalya'nın ve İtalyan toplumunun sosyal

gerçekleri üzerine güldürmeyi sağladığından tür, bu dönemde ulusal bir kimliğe bürünmüş ve ‘İtalyan usulü güldürü’ adını almıştır. Bu dönemde güldürü ve epizot filmlerinin dışında tamamen ticari sinema politikasına dayalı mitolojik, korku, gerilim, spagetti-western, polisiye, popüler komedi ve seks filmleri gibi popüler türlere de rastlanmaktadır. Bu türler arasında mitolojik kahramanlı filmler ve spagetti-western filmleri sayı bakımından en çok çevrilenlerdir ve İtalya dışında Avrupa ülkelerinde ve Amerika’da da geniş seyirci kitlelerine ulaşmışlardır. Tür filmlerinin varlığı çok sayıda popüler sinema oyuncusunun da ortaya çıkmasına ve seyircinin gözünde yıldızlaşmasına sebep olmuştur. Yeni İtalyan sinemasının en önemli popüler türü sayılan spagetti-westernler Amerikalı oyuncuların İtalyan yapımı filmlerde yer almalarına sebep olmuştur. Popüler türler 80’li yıllardan itibaren sinema salonlarının kapanmaya başlamasıyla etkinliğini kaybetmeye başlamış ve yaygınlaşan televizyon yayınlarıyla başka formatlar altında yaşamaya devam etmiştir.

Epizot Filmleri: 60’lı yıllarda ticari amaç taşımaksızın ortaya çıkan türün özelliği sinema ustalarını, Yeni Gerçekçiliğin mirasçılarını, güldürü ustalarını ve yeni yönetmenleri tek bir film içerisinde biraraya getirmesidir. Böylece İtalyan sinemasının çeşitli alanlarından, dönemlerinden ve türlerinden gelen yönetmenlerin her biri kendi üslûpları doğrultusunda tek bir filmin epizotlarını oluşturacak şekilde çalışmalar yapmışlardır. Yapımcılar epizot filmlerinin oluşumunda yönetmenden İtalya’nın tarihsel gelişimine bağlı kalmalarını ve epizotlarda yıldız oyunculara yer vermelerini istemişlerdir. Bu yüzden bu tür filmlerin her epizodunda bir yıldız oyuncu hikayenin merkezine oturtulur. Bununla birlikte kamera arkasındaki yönetmenin varlığı da hissedilir. Epizot filmleri 60’lı yıllarda İtalyan usulü güldürüye paralel bir gelişim izlemiştir. Türün amacı 60’lı yılların kültürel güçlerini ve sinemanın en iyilerini biraraya toplamaktır. Bu dönemde çevrilen epizotlar yaratıcılarının kariyerleri için de önemli sayılabilecek yapımlardır. Epizot filmlerinin konuları daha çok İtalyan edebiyatından beslenir. Alberto Moravia, Italo Calvino, Ercole Patti ve Mario Soldati gibi yazarların öyküleri epizot filmlerinin konularını oluşturmada etkendirler. Türün 60’lı yıllarda çevrilen örnekleri şöyledir: 1962’de çevrilen *Boccaccio ‘70*, *Il Lavoro* (Visconti), *Le Tentazioni Del Dottor Antonio* (Fellini), *La Riffa* (De Sica) ve *Renzo e Luciana* (Monicelli) epizotlarıyla Visconti, De Sica, Fellini ve Monicelli gibi dört büyük yönetmenin biraraya gelmesini sağlamıştır. 1966 yapımı *Capriccio*

All'Italiana için Pasolini, Steno, Bolognini, Monicelli ve Pino Zac birer epizot çevirmişlerdir. 1963'te *L'Amore Difficile* Nino Manfredi, Sergio Sollima, Luciano Lucignani ve Alberto Bonucci'yi biraraya getirmiştir. *I Tre Volti* 1965'te Antonioni, Bolognini ve Franco Indovina'nın çevirdiği epizotlardan oluşmuştur. *Controsesso* 1964 yılında Franco Rossi, Marco Ferreri, Jacques Romain, Gianni Puccini, Mino Guerrini'nin katılımıyla gerçekleşmiştir. Bunların dışında tüm epizotları tek bir yönetmen tarafından çevrilen filmler de mevcuttur: *La Donna è Una Cosa Meravigliosa* (Bolognini, 1965), *La Ricotta* (Pasolini, 1963), *Questa Volta Parliamo Di Uomini* (Lina Wertmüller, 1965), *Made In Italy* (Nanni Loy, 1965), *I Fuorilegge Del Matrimonio* (Taviani ve Orsini, 1963), *Il Disco Volante* (Tinto Brass, 1964), *La Contestazione Generale* (Luigi Zampa, 1970), *I Mostri* (Risi, 1963).

İtalyan Usulü Güldürü: İtalyan usulü güldürü, 60'lı yıllarda bir grup sinemacının sosyal gerçekler karşısında izledikleri tutumdur. 50'li yılların güldürülerinde yer almış bir grup yönetmen ve senaryo yazarı yeni İtalyan sinemasında popüler olma ve güldürmenin ötesinde İtalyan toplumunun yaşantısına, ahlaki değerlerine ve bu toplumun değişimlerine taşlama yapmışlardır. Tamamen İtalyan ulusunun geçmişine ve değerlerine yapılan bu göndermelerden ötürü bu dönemde güldürü, ulusal bir tür haline gelmiş ve 'Commedia All'Italiana' (İtalyan usulü güldürü) olarak adlandırılmıştır. İtalyan usulü güldürü, ulusal kimliği sorgulayan ilk türdür, eğlendirici olmanın yanı sıra dramatik ve trajik öğeler de içerir; örneğin 'ölüm' teması bu türde işlenebilen bir kavramdır. Hollywood yapımlarında sıkça rastlanan 'mutlu son'un aslında bir aldatmaca olduğunu hissettirir. Konular, gerçeklik boyutu yoğunlaştırılarak ve yer yer karamsar bir bakış açısıyla seyirciye sunulur. Filmlerin sonunda gülünç durumlar seyircide kahkahanın yerine acı bir gülümseye bırakır. Filmlerde rol alan popüler tür oyuncuları canlandırdıkları karakterlerin sadece olumlu yanlarını değil, olumsuz yönlerini de gösterirler, kişinin sahip olduğu pozitif-negatif karşıtlığını birarada yansıtırlar. Sosyal eleştiri her zaman doğrudan verilmez, bazen sadece kadın-erkek ilişkileri üzerine bir güldürü kurulur, ancak burada da sosyal yapı, ilişkilerin arkasında görünmeyen derinliklerde yer alır. Tür, 60'lı yıllarda sinema endüstrisinin en büyük dayanaklarından biri olmuştur. Ne var ki, dönemin eleştirmenleri, aydınları, politikacıları, İtalyan usulü güldürülerden bazılarının kaba saba ve ucuza kaçan biçimlerini, kışkırtıcı ve düzeysiz yaklaşımlarını yermekten kaçınmamışlardır. Özellikle

toplumsal-ekonomik bozukluklara dokundurmak, ülkenin güneyinde süregelen yoksullukla kaba biçimde alay etme tüm laik, marksist ve liberal kesimin tepkisini çekmişti. Çok geçmeden bunun sorumluları aranarak, Totò başta olmak üzere, Steno, Monicelli, Comencini, Risi hatta Castellani, Zampa ve daha ‘konu dışı saçmalayan’ bir yığın ünlü güldürü ustası hedef haline getirilmiştir.

İtalyan usulü güldürünün özellikleri ilk olarak 1958 yılında Mario Monicelli’nin yönettiği *I Soliti Ignoti*’de görülür. Bu anlamda 1958, türün başlangıç tarihi olarak kabul edilir. 1958-1980 yılları arasında İtalyan usulü güldürünün örneklerine rastlanır. Ancak esas olarak 60’lı yıllar türün ‘altın çağı’ olarak kabul edilir ve türün başyapıtları 1958-1964 yılları arasında ortaya çıkar. İtalyan usulü güldürünün ortaya çıkışının temelinde sosyal-tarihsel sebeplerin yanı sıra bazı yönetmenlerin, senaryo yazarlarının ve oyuncuların olgunluk dönemlerine erişmeleri ve toplumsal konularda görüş birliğine varmaları yatar. Age ve Scarpelli, Ruggero Maccari, Rodolfo Sonego gibi türün senaryo yazarları, Luigi Comencini, Pietro Germi, Nanni Loy, Mario Monicelli, Dino Risi gibi yönetmenler, Vittorio Gassmann, Nino Manfredi, Marcello Mastroianni, Alberto Sordi, Ugo Tognazzi gibi oyuncular 1914-1925 yılları arasında doğmuşlardır ve 1958’de hemen hemen hepsi 40’lı yaşlara varmışlardır. Belli bir yaş sınırına erişmiş olmaları ve İtalya’nın savaş sonrasından ekonomik mucize dönemine dek geçirdiği aşamaları birebir yaşamış olmaları ulusal konulara ironi ile bakmalarını sağlamıştır. İlk olarak Luigi Comencini, Dino Risi ve Mario Monicelli İtalya’ya ve tarihsel geçmişine ayna tutan güldürüler çevirmişlerdir. Grevler, Birinci Dünya Savaşı, faşizmin yıkılışı, faşizmden direniş yıllarına geçiş, İkinci Dünya Savaşı sonrası, 60’lı yılların ekonomik patlaması, yoksul İtalyan kesimi gibi konular bu üç yönetmenin güldürülerinde yer alır. Bu yüzden Comencini, Risi ve Monicelli İtalyan usulü güldürünün mimarları sayılırlar. Bunların ardından Pietro Germi, Luciano Salce, Pasquale Festa Campanile, Ettore Scola gibi yönetmenler gelir.

Yeni Gerçekçilikten gelen Pietro Germi 1961 yılında çevirdiği *Divorzio All’Italiana* ile kadın-erkek ilişkileri üzerinden geleneksel İtalyan ahlakını yermekte, özellikle de Sicilya’daki acımasız katı gelenekleri ve yüzeyde kalan ahlaki savunmaları taşlamaktadır. Film, İtalyan usulü güldürüyü kitlelere tanıtan başarılı bir örnektir. Vittorio De Sica, Germi’nin bu filmine bir nazire olarak 1964’te *Matrimonio All’Italiana*’yı çevirmiştir. Germi’nin,

1964'te çevirdiği *Sedotta e Abbandonata*, *Divorzio All'Italiana*'nın devamı niteliğindedir. 1966'da çevirdiği *Signore e Signori* ile objektifini İtalyan toplumunun üst katlarına çevirir. Beş evli çift ve çevresindeki bazı kişileri incelerken, İtalyan burjuvazisinin bozulmuş, çökmüş ahlak anlayışları, ikiyüzlü davranışları, evlilik ilişkileri ile inceden inceye alay eder.

50'li yıllarda pembe Yeni Gerçekçiliğin önemli örneklerini ortaya koyan Luigi Comencini 60'larda İtalyan usulü güldürünün ustaları arasında karşımıza çıkar. *Tutti A Casa* (1960), *A Cavallo Della Tigre* (1962), *La Ragazza Di Bube* (1963) filmleriyle türün önemli örneklerini gerçekleştiren Comencini, filmlerinde olaylardan çok insana yönelir. Karakterlerle arasında yakınlık kuran yönetmen, olayların gerçeklik boyutundan öte hayali ve fantastik olanla ilgilenir. Bir başka deyişle olması gerekeni, ütopik olanı savunur. Filmlerini genellikle çocukların ve gençlerin bakış açısından, onların düşlediği dünyadan yola çıkarak gerçekleştirir.

50'li yılların güldürülerinde önemli bir yeri olan Mario Monicelli, *Grande Guerra* (1959), *I Compagni* (1963), *L'Armata Brancaleone* (1966), *Brancaleone Alle Crociate* (1970) filmleriyle İtalyan usulü güldürünün önemli dört örneğini ortaya koyar. Bu filmlerde Monicelli, güldürünün epik ve popüler bir anlatım izleyebileceğini kanıtlar. 'Brancaleone'nin maceraları' olarak da bilinen iki filmi savaş sonrası dönemde çevrilmiş en laik görüşlü filmlerdir. Bu iki filmde laikler ve katolikler arasında geçen diyaloglarda Monicelli, açıkça laik mesajlar vermektedir.

İtalyan usulü güldürünün bir diğer öncüsü Dino Risi ise Monicelli ve Comencini'ye göre filmlerinde mesaj kaygısı taşımaz. Onun sineması bir yaşam biçimidir ve o an var olanı görüntüler. Risi'nin bu türde çevirdiği filmlerde sinemasının karakteristik özelliklerinin görüldüğü dört film şunlardır: *Una Vita Difficile* (1961), *Il Sorpasso* (1962), *La Marcia Su Roma* (1962) ve *I Mostri* (1963). Bu yapımlar sade, orta sınıftan ama aynı zamanda dürüst ve idealist bir adamın doğaya ve değişen İtalyan toplumuna karşı duyduğu yabancılığı, değişen mekanizmalar içinde yaşamanın zorluğunu anlatır. Risi'nin 1966'da çevirdiği *I Mostri* filmi ise hem bir epizot filmi hem de İtalyan usulü bir güldürüdür. Bu anlamda *I Mostri*, epizot filmleri ve güldürüler arasındaki paralel gelişimin en iyi örneğidir. Dino Risi için komedi, tersine çevrilmiş trajediden başka bir şey değildir.

Ettore Scola, İtalyan usulü güldürü türünde filmler çeviren yönetmenler arasında en genç olanıdır. Scola, toplumun (özellikle burjuvazi ve işçi sınıfının) birçok yanını alaya alarak, yaşam içindeki duruşlarının geri

planlarını vermeyi amaç edindi ve zaman zaman da sinik bir tutuma büründü. Durmadan kendi toplumuyla didişen yönetmen, 1964'te *Se Permettete Parliamo Di Donna'*dan, 1974'teki *C'eravamo Tanto Amati*'ye uzanan çizgide, popüler güldürüyle radikal yollamaları olan bir yaklaşımı bağdaştırmaya çalıştı. 1975'te yaptığı *Brutti, Sporchi, Cattivi*'de toplumun alt kesimlerinin yoksul bıraktırılmış olmalarından sonuna kadar haklı görülmeyeceklerini, onların da tüm insanlık genelinde insanın özünde bulunan kötü ve aşağılık olanı içselleştirerek yaşadıklarını vurguladı. *La Terrazza* (1980), *Ballando Ballando*'dan (1983) *La Famiglia*'ya (1986) akan dönemde ise kişilere daha uzaklıklı bakarak ve ironik bir tavırla resmederek ancak fazla derinliğine irdelemeden seyirlik bir malzeme olarak verdi. Scola'yı alışılagelmiş yaklaşımından ayıran iki çalışması oldu: *Una Giornata Particolare* (1977) ve *Passione D'Amore* (1981). Filmlerinde birlikte çalıştığı ayrılmaz senaryocu Ruggero Maccari'nin ilkinde katılımı, ikincisi tümüyle kendi yaratımı olan senaryo çalışmalarında, bireyin toplumsal kurumlar ve yapılarla çerçeveleniş içinde içsel kıpırtılarını, ruhunun tinsel gerçeklemeye giden yoldaki karmaşalarını, varoluşunun görünen ışıklı yüzeyinden, görünmeyen karanlık derinliklerini ortaya çıkarmaya soyundu.

İtalyan usulü güldürünün bir diğer yönetmeni olan Pasquale Festa Campanile ise toplumsal taşlamaların yanı sıra erotik güldürüye de bu dönemde el atan tek isimdir. Beyaz telefonlu filmlerle görenek güldürüsünün birleşimi olarak değerlendirilen filmlerine cinsellik temasını da katmıştır. *La Matriarca* (1968), *Scacco Alla Regina* (1969), *Il Merlo Maschio* (1971) filmlerinden bazılarıdır.

Türün yönetmenlerinden Luciano Salce'nin filmleri ise ritim, gözlem, gerçeklere dokunuşu ile ayrıca 30'lu yılların Amerikan güldürüleriyle kıyaslanabilir oluşuyla dikkat çeker. *Slalom* (1965), *Ti Ho Sposata Per Allegria* (1967), *La Pecora Nera e Colpo Di Stato* (1969), *Basta Guardarla* (1971), *Fantozzi* (1975), *Il Secondo Tragico Fantozzi* (1976) Salce'nin önemli güldürüleri arasında sayılabilirler.

60'lı yıllarda altın çağını yaşayan İtalyan usulü güldürü 1980 yılına kadar azalan örnekleriyle devam eder. Ettore Scola'nın 1980'de çevirdiği *La Terrazza* türün son örneği sayılmaktadır.

Spagetti-Western Filmleri: Amerikan sinemasında 1950'lerin ortasına doğru gelindiğinde artık Western filmlerinin sayıları azalmaya başlamıştı. Bu yıllar içerisinde Amerikan film yapımcıları İtalya'da çekilen büyük

bütçeli dev yapımlara giriştiler. Bunlar ‘Sandal ve Kılıç’ (Sandal and Sword) denilen mitolojik filmlerdi. William Wyler’ın *Ben Hur*, Robert Wise’ın *Helen of Troy*, Stanley Kubrick’in *Spartacus* ve daha niceleri bu türün örnekleri arasındadır. Başta Leone olmak üzere spagetti-western türünün en önde gelen isimleri bu yıllarda tanınmış Amerikan yönetmenlerinin dev bütçeli filmlerinde yardımcı yönetmen olarak çalıştılar. Hollywood endüstrisinin bir filmi nasıl kotardığını gözlemlediler. O yıllar içerisinde Cinecittà Stüdyoları Amerikan film yapımcıları ve ekipleri ile dolup taşmakta idi. Ama bu ilgi 1960’ların başlarında birdenbire kesildi. Bu yapımlarda görev alan birçok İtalyan sinema emektarı işsiz kaldı. Spagetti-western üzerine oldukça detaylı ve akademik bir kitap yazan ve ünlü İngiliz televizyon kuruluşu BBC için dokümanter filmler hazırlayan Profesör Christopher Frayling, spagetti-western’in ortaya çıkışını Cinecittà’nın Amerikalı film yapımcılarına olan kızgınlığına bağlamaktadır.

Türün İtalya’daki ilk çıkışını Sergio Leone gerçekleştirir. Leone daha önce *Gli Ultimi Giorni Di Pompei* ve *Il Colosso Di Rodi* gibi tarihsel mitolojik filmlerle sinemada yer almıştı. 1964 yılında Bob Robertson takma adıyla, Roberto Roberti takma adını kullanan babasına bir saygı olarak, bir avuç parayla *Per Un Pugno Di Dollari*’yi çekti ve spagetti-western’in yaratıcısı oldu. Bu tür, bir on yıl beyaz perdeleri sardı. Bu çizgideki filmlerini 1973’te yapımcı olarak çektiği *Il Mio Nome è Nessuno* ile noktaladı. 1965’te çevirdiği ikinci filmi *Per Qualche Dollaro In Pìù* ile spagetti-western türü yaygınlaşmaya başlar. Üçüncü filmi *Il Buono, Il Brutto, Il Cattivo* ile artık tür, tüm dünyada izlenmeye başlamış ve Leone de türün öncüsü, ustası olmuştur. Spagetti-westernler tüm dünyada gişe rekorları kırarken eleştirmenler tarafından olumsuz karşılanmıştır. Ancak halk arasında tür, popülerliğini korumuştur. Sergio Leone, *C’era Una Volta Il West* (1968), *Giù La Testa* (1971), *Il Mio Nome è Nessuno* (1973) gibi filmleriyle türün en iyi örneklerini verir. 60’lı yıllar spagetti-western’in altın yıllarıdır ve on yılda bu türün yaklaşık sekiz yüz örneği çekilir. Leone dışında Mario Amendola, Enzo Barboni, Duilio Coletti, Giuseppe Colizzi, Sergio Corbucci, Lucio Fulci, Tonino Valeri, Carlo Lizzani, Damiano Damiani, Florestano Vancini, Duccio Tessari gibi pek çok yönetmen türün örneklerine imza atmışlardır.

Dünyada ilk kez bir ülkenin kültürüne ait olan bir sinema türünün o ülkeden olmayan yönetmenler tarafından bu kadar çok sayıda örnekleri ortaya konmuştur. Bunun sebebi spagetti-westernlerin Amerikan

westernlerinin klasik kalıplarını kırması, türü özgürlüğüne kavuşturmasının yanı sıra türün Amerikan kültürüne hizmet etmek zorunda olmayışlarıdır. 1964 yılında Sergio Leone ile çıkış yapan tür, on yıl boyunca devam etmiş ve çevrilen çok sayıda filmle ulusal ve uluslararası alanda ticari başarı kazanmıştır.

Televizyonun Etkisinde Sinema

Lino Micciché, İtalyan sinemasının 70'li yıllarını konu alan kitabına 'Korkarım ki İtalyan sinemasının bu on yılının tarihini yazmak kolay olmayacak.' cümlesiyle başlar. Micciché'nin de ifade ettiği gibi oldukça karanlık geçen 70'li yıllar ve ardından tamamen televizyonun etkisinde gelişen bir süreç olan 80'li yıllar İtalyan sinemasının yaşadığı yirmi yıllık bir kriz dönemidir. Sinemanın yaşadığı bu krizin nedenlerine değinmeden önce bu süre içerisinde gelişen bazı olumlu gelişmelere de göz atmakta yarar vardır.

Öncelikle 70'li yıllar kayıp bir dönem olarak adlandırılmaktadır. Ancak diğer yandan yeni dalga yönetmenlerinin ve yeni İtalyan sinemasının ustalarının bu dönemde hem ulusal hem de uluslararası alanda başarılı yapımlara imza atmış oldukları görülmektedir. Örneğin; 1970 yapımı *Il Conformista* (Bertolucci), *Indagine Su Un Cittadino Al Di Sopra Di Ogni Sospetto* (Elio Petri), *Lettera Aperta A Un Giornale Della Sera* (Maselli); 1971 yapımı *Decameron* (Pasolini), *Morte A Venezia* (Visconti); 1972 yapımı *Il Caso Mattei* (Rosi), *In Nome Del Padre* (Bellocchio), *L'Udienza* (Ferreri), *Ultimo Tango A Parigi* (Bertolucci), *Trevico-Torino* (Scola); 1973 yapımı *Amarcord* (Fellini), *Ludwig* (Visconti), *La Grande Abbuffata* (Ferreri); 1974 yapımı *Allonsanfan* (Taviani), *Il Fiore Delle Mille e Una Notte* (Pasolini), *Gruppo Di Famiglia In Un Interno* (Visconti), *Milarepa* (Cavani); 1975 yapımı *Professione:reporter* (Antonioni), *Il Sospetto* (Maselli), *Diario Di Un Maestro* (De Seta); 1976 yapımı *Cadaveri Eccellenti* (Rosi), *L'Innocente* (Visconti), *Salò* (Pasolini), *Casanova* (Fellini), *Novecento* (Bertolucci); 1977 yapımı *Una Giornata Particolare* (Scola), *Padre Padrone* (Taviani), *L'Ultima Donna* (Ferreri); 1978 yapımı *L'Albero Degli Zoccoli* (Olmi), *Prova D'Orchestra* (Fellini), *Ciao Maschio* (Ferreri) gibi filmler 60'lı yıllardan kalan bir kuşağın kayıp yıllar içerisinde ortaya koyduğu en iyi örneklerdir. Ancak bu filmler 70'li yıllar boyunca çevrilen bütün filmlerin toplamının yüzde '2'sini oluşturmaktadır. Bu oran 70'li yılların neden kayıp yıllar olarak adlandırıldığını da ortaya koymaktadır.

60'lı yılların İtalyan usulü güldürülerinin son örnekleri, spagetti-western, gerilim, korku, polisiye türündeki filmleri ve daha sonra İtalyan usulü güldürünün giderek azalmasıyla ortaya çıkan erotik güldürüler kriz

döneminde sinema endüstrisini en azından bir dereceye kadar ayakta tutabilen faktörlerdir. Ancak gerek 60'lar kuşağının başarıları gerek tür filmleri İtalyan sinema endüstrisini bunalım sürecinden kurtarmaya yetmemiştir.

'68 döneminde yaşanan öğrenci hareketlerinin ve terör olaylarının 70'li yılların ilk yarısına yansıması, ayrıca yine bu dönemde Hristiyan Demokrat ve Sosyalist partiler arasında doğan uyuşmazlıkların da etkisiyle ülke genelinde bir ekonomik sıkıntıdan söz edilebilir. Ancak bu dönemde sinema endüstrisini en çok etkileyen faktör 1977 yılında ilk özel televizyon yayınlarının başlaması olmuştur. 1975 yılında Anayasa Mahkemesi kararının ardından hükümetin çıkardığı bir yasayla yerel kablolu televizyon istasyonlarının özel kuruluşlar tarafından kurulması ve işletilmesi serbest bırakılmıştır. Böylece televizyon alanında yatırım yapan ilk girişimciler ülkenin büyük yayınevleri olmuştur. İtalya'nın büyük yayınevi kuruluşlarından biri olan Rizzoli grubu, 1977 yılında yerel televizyonları biraraya getiren PIN isimli bir televizyon şebekesi oluşturmuştur. 1982'de ise iki büyük yayınevi daha televizyon alanına yatırımcı olarak girmişlerdir. O yıl, Rusconi, Italia1'i, Mondadori ise Rete4'ü kurmuşlardır. 70'li yılların sonlarında televizyon alanında yatırım yapan bir diğer girişimci ise Silvio Berlusconi'dir. Berlusconi, ilk olarak 1978'de TeleMilano adlı yerel bir televizyon kanalı kurmuştur. İki yıl sonra kanalın adı Canale5 olarak değiştirilmiştir. Berlusconi'nin sahibi olduğu Fininvest grubu, 1982'de Italia1 ve 1984'te Rete4 kanallarını satın almıştır.

Özel televizyon yayınlarıyla birlikte 70'li ve 80'li yıllarda İtalyan sineması tamamen televizyonun egemenliği altında yaşam mücadelesi vermiştir. Özel televizyon kanallarının yayınladığı Amerikan yapımı televizyon filmleri ve diziler sinema seyircisini ekranın başına çekmiş ve sinema salonlarından uzaklaştırmıştır. Seyirci sayısında görülen düşüşle birlikte çevrilen film sayısı azalmış, tür filmleriyle kriz ortamı aşılmaya çalışılmış, sinema salonları art arda kapanmıştır. Ayrıca televizyonun ardından gelişen video sektörü de İtalyan sinemasının içine girdiği kriz ortamının bir diğer sebebi olmuştur. Video ve özel televizyon kanalları aracılığıyla gösterilen Amerikan yapımları bu dönemde Amerikan sinemasının ulusal sinema üzerinde hakimiyet kurmasını da hızlandırmıştır. 70'lerin ikinci yarısında başlayan özel televizyon yayınları 80'lerde İtalyan sinemasını tamamen etkisi altına almıştır. 80'li yıllarda filmlerin yapımcılığını üstlenen televizyon kanalları pek çok genç yönetmenin ilk

denemelerini gerçekleştirmesini sağlamıştır. Ancak bu dönemde çıkış yapan yeni yönetmenler televizyonun yetiştirdiği bir kuşaktır. Bu dönemde üretilen filmler gerçeklikten yoksun, mekanik bir üretim sistemi içerisinde ortaya çıkmıştır. Televizyonun sinema endüstrisini etkilemesi ve özellikle de prodüksiyon sisteminde yarattığı sonuçlar 90'lı yılların panoramasında açık bir şekilde ortaya çıkacaktır.

70'li yılların ikinci yarısından itibaren İtalyan sinema endüstrisinin inişe geçtiği görülür, hatta 'sinemanın ölümü' gibi deyimler dönemin eleştirmenleri tarafından sıkça tekrarlanır. Ancak televizyonun ve Amerikan sinemasının yayılmacılığının sonucu olan bu düşüş yine de İtalyan sinemasını dünya sineması çerçevesinde çok da kötü bir pozisyona sürüklemez. 70'li ve 80'li yıllarda ortaya çıkan genç kuşak yönetmenlerden bazıları kriz sürecinin sonunda sinemanın yeniden yapılanmasını sağlayacaklar ve çalışmalarıyla ikinci yeni İtalyan sineması veya Yeni Yeni Gerçekçilik olarak da adlandırılan tartışmalar ışığında ilerleyen yıllarda yeni bir sinema anlayışına ışık tutacaklardır.

70'lerden 90'lara uzanan yirmi yıl boyunca çok sayıda genç yönetmenin sinemaya adım attığı görülür. Özellikle 80'li yıllarda ilk yönetmenlik denemelerini gerçekleştiren isimler oldukça fazla sayıdadırlar. Bunun sebebi öncelikle televizyonun yapımları finanse ederek genç sinemacılara yol açması ve 1965 yasasının halen yürürlükte olmasıdır. '65 yasasına göre sinemada yeni ve özgür yaratımlara devlet desteği sağlanmaktadır. Diğer yandan şu da bir gerçektir ki devletin desteklediği filmlerden çok azı sinemada seyircinin ilgisini çekebilmiş ve gelir elde ederek maliyetini karşılayabilmiştir. Sonuç olarak 1965 yılında çıkarılan yasanın 80'li yıllarda olumsuz yönde seyir ettiği görülmektedir.

Bu yirmi yıllık dönemde ilk çalışmalarını gerçekleştiren genç kuşak yönetmenlere bakıldığında genellikle bir merkezde, ortak bir ideoloji veya amaç çerçevesinde toplanamadıkları görülmektedir. Genç yönetmenler Yeni Gerçekçilik akımının öncüleri veya yeni dalga yönetmenleri gibi tek bir ideoloji çevresinde hareket etmemektedirler. Onları birleştiren iki ortak tema vardır: yalnızlık ve uzaklaşma. Genç kuşak sinemacılar bireyin iç dünyasını ve yalnızlığını anlatan, bireyin çevresiyle ilişkilerini inceleyen filmler çevirmişler, sinemayı bireyin analizini yapan bir araç olarak kullanmışlardır. Bu yönetmenlerin çoğu ilk denemelerini gerçekleştirdikten sonra film çevirememiş veya daha sonraki filmlerinde başarısız olmuşlardır. Özellikle 80'lerde sinemaya akın eden çok sayıda genç yönetmenin

geleneklerden, savaş sonrasının sinemasından kopuk, televizyondan yetişme bir kuşak olduğu göze çarpmaktadır. Bu dönemin ürünlerine bakıldığında savaş sonrası sinemasının karşıtı olarak dil ve anlatımda ifade boşlukları ve sosyal gerçeklikten uzaklaşma görülmektedir. Ancak bu grup içerisinde Pupi Avati'den Nanni Moretti'ye, Ricky Tognazzi'den Giuseppe Tornatore'ye kadar bazı yönetmenler her şeye rağmen ön plana çıkmışlar ve ayakta kalmayı başaran isimler olmuşlardır.

80'li yıllarda üretimsel ve fikirsel boşlukların arasında önemli bir referans noktası ise Ermanno Olmi'nin eğitmenliğini üstlendiği "Bassano Okulu"dur. 1982 yılında RAI ve Società Verci di Bassano arasındaki anlaşmayla temelleri atılan bu okulda Olmi, yönetmenlik deneyimlerini aktarmasının yanı sıra gerçek anlamda auter'lerin yetiştirilmesi amacıyla özgün film fikirlerinin yaratılması konusunda genç sinemacıları desteklemiş, böylece sadece Cinecittà'nın yapımcı olarak var olmadığını, düşük bütçelerle de film çevrilebileceğini örneklemiştir.

Bu dönemde ele alınması gereken bir başka yenilik ise komedi oyunculuğundan yönetmenliğe geçiş yapan isimlerdir. Güldürüye trajedi ve duygusallığı katan yeni kuşak komedyenlerin filmleri (Massimo Troisi, Roberto Benigni, Francesco Nuti gibi) yirmi yıllık kriz döneminin belki de en verimli çalışmalarıdır. Yeni Kuşak komedyenler arasında yer alan isimlerin ortak özellikleri televizyondan yetişme gençler olmalarıdır. Önceleri güldürü filmlerinde oyuncu olarak yer alan bu isimler daha sonra prodüktörlerin desteğiyle yönetmenliğe geçiş yapmışlar, böylece 'komik oyuncu-yönetmen' kavramının ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Ancak ilk çalışmalarında oyunculuk nitelikleri yönetmenliklerinin önüne geçmiştir. Daha sonraki çalışmalarında yönetmenlik becerilerini geliştirerek kendilerini kanıtlamışlardır. Özellikle 80'li yılların durgunluğu içerisinde başarılı filmler olarak kabul edilen bu çalışmalar, bir 'Yeni Dalga' olarak adlandırılamasa da güldürü türünün gelişimi, güldürüye dramatik öğeler katarak duygusal-komedi türünün ortaya çıkması adına yeni bir hareket olarak düşünülebilir.

Genç Kuşak Yönetmenler

1968'de *Balsamus* ile ilk yönetmenlik denemesini gerçekleştiren **Pupi Avati**, yirmi yıllık bir sürede 21 uzun metraj çalışmaya imza atmıştır. İlk çalışmalarının ticari başarısızlığı onun cesaretinin kırılmasına neden olmamış ve yönetmen, özellikle 70'li yılların ikinci yarısından itibaren bireyin toplumun içerisindeki yerini yalınlıkla anlatan filmler çevirmiştir.

Öncelikle müzikten ve savaş sonrasının sinema anlayışından beslenerek çalışmalarını gerçekleştiren Avati'nin filmlerinde yalınlık ve doğallık dikkat çeken unsurlardır. 1978 yılında çevirdiği *Jazz Band* filminin ardından Mozart'ı anlattığı *Noi Tre*, *Le Strelle Nel Fosso* (1979), *Cinema!!!* (1979), *Aiutami A Sognare* (1981), *Dancing Paradise* (1982), *Zeder* (1983), *Una Gita Scolastica* (1983), *Impiegati* (1984), *Festa Di Laurea* (1985), *Regalo Di Natale* (1986), *Hamburger Serenade* (1985), *Ultimo Minuto* (1987), *Sposi* (1988), *Storie Di Ragazzi e Di Ragazze* (1989) ile 80'li yıllar boyunca her yıl bir filme imza atarak küçük öyküleri işlemiştir. İtalya'ya ayna tutan ve küçük burjuva insanlarını konu alan Avati'nin 90'lardan günümüze çektiği filmler arasında *Fratelli e Sorelle* (1992), *Magnificat* (1993), *L'Amico D'Infanzia* (1994), *L'Arcano Incantatore* (1996), *La Via Degli Angeli* (1999), *I Cavalieri Che Fecero L'Impresa* (2000), *Il cuore altrove* (2003), *La rivincita di Natale* (2004), *Il nascondiglio* (2007), *Il papà di Giovanna* (2008) anımsanabilir.

İlk olarak *La Città Del Sole* (1973), *La Morte Al Lavoro* (1978) ve *Il Piccolo Archimede* (1984) gibi televizyon filmleriyle tanınan **Gianni Amelio**, konusunu Vincenzo Cerami'nin yazdığı *Colpire Al Cuore* (1982) filmiyle televizyon yapımlarından uzaklaşarak ilk sinema çalışmasını ortaya koymuştur. Sonraki yıllarda çevirdiği *I Ragazzi Di Via Panisperna* (1988) ve *Porte Aperte* (1991) filmleriyle uluslararası alanda hak ettiği başarıyı yakalamıştır. Amelio'nun 90'lı yılların ilk yarısında çevirdiği filmler yeni bir sinema anlayışının gelişmekte olduğunu göstermiştir. Yönetmenin 90'lı yıllarda çevirdiği *Il Ladro Di Bambini* (1992) ve *Lamerica* (1994) filmleri "Yeni Yeni Gerçekçilik" ifadesiyle yeni tartışmalar kapsamında ele alınacaktır.

Uzun süre RAI için belgeseller ve kültür programları hazırlayan **Emidio Greco**'nun ilk uzun metraj çalışması Bioy Casares'in romanından uyarladığı *L'Invenzione Di Morel*'dir (1974). 1983 yılında ise yine bir uyarlama olan *Ehrengard*'ı çevirmiştir. Genellikle edebiyat eserlerinden uyarlamaları tercih eden Greco, 1984'te *Un Caso D'Incoscienza* adlı bir televizyon filmi çevirmiştir. Leonardo Sciascia'nın bir öyküsünden uyarladığı *Una Storia Semplice* (1991) Gian Maria Volonté'nin oyunculuğuyla ön plana çıkan bir yapımdır. Kişisel sinema anlayışını takip ederek kitlesel başarılara imza atmayan yönetmenin son çalışmaları, *Milonga* (1999), *Il Consiglio D'Egitto* (2001), *L'uomo privato* (2007) filmleridir.

Yazar ve senarist **Fabio Carpi**, 1972 yılında yönettiği *Corpo D'Amore* filmiyle ilk çıkışını gerçekleştirir. Bir baba ve oğulun aynı kadına duydukları aşkın anlatıldığı filmde özellikle edebi nitelikteki diyaloglar dikkat çeker. Daha sonra *L'Età Della Pace* (1974), *Quartetto Basileus* (1981), *Barbablù Barbablù* (1985), *L'Amore Necessario* (1990) gibi filmler çeviren yönetmenin bütün çalışmalarında yetişkin karakterler gençlik heyecanlarıyla hareket ederek bütün sorumlulukları ve kuralları yıkmak istercesine aşklarına ulaşmak için mücadele verirler. *La Prossima Volta Il Fuoco* (1993) 90'lı yıllarda çektiği filmler arasında anımsanabilir.

Sık sık Pasolini'ye benzetilen **Alberto Bevilacqua** genellikle kendi romanlarını sinemaya uyarlamıştır. İlk filmi olan *La Califfa*'nın (1971) ardından *Questa Specie D'Amore* (1971), *Attenti Al Buffone* (1976), *Bosco D'Amore* (1981), *La Donna Delle Meraviglie* (1985) gibi çalışmalar gerçekleştirmiştir. 1987'de çevirdiği *Tango Blu* başarılı olmamıştır. Bu filmden 12 yıl sonra 1999'da yine bir roman uyarlaması olan *GialloParma*'yı çevirmiştir.

Gianfranco Bettetini'nin bu dönemde çıkış yapan yönetmenlerden en önemli farkı sinemanın teorik ve uygulamalı özelliklerini buluşturmasından kaynaklanmaktadır. İlk çalışmalarından itibaren Rossellini'nin sinema öğretisini takip eden Bettetini'nin ilk filmi 1973 yapımı *Stregone Di Città*'dır. Bu filmi *Ambrogio Da Milano* (1976), 80'li yıllarda *Semmelweiss* (1980), *L'Ultima Mazurka* (1986) gibi örnekler izlemiştir.

Franco Giraldi, 60'lı yıllarda farklı takma isimler kullanarak iki western türü film çevirmiştir. Çalışmalarının çoğu güldürü filmleridir. *Cuori Solitari* (1970) ve *Colpita Da Improvviso Benessere* (1976) gibi filmleri bu türdeki çalışmalarındandır. Ancak kendini kanıtladığı temel çalışmaları P.Antonio Quarantotti Gambini'nin romanından uyarladığı *Rosa Rossa* (1973) ve 1979'da çektiği Mario Soldati'nin *Giacca Verde* adlı filminin yeniden çevrimidir. 80'lerden günümüze dek ortaya koyduğu çalışmalar *L'Addio A Enrico Berlinguer* (1984), *La Guerra Di Spagna* (1993), *La Frontiera* (1996), *Voci* (2001) ile *Un altro mondo è possibile* (2001), *Firenze, il nostro domani* (2003) belgeselleri sayılabilir.

Salvatore Piscicelli, 1979'da çevirdiği ilk filmi *Immacolata e Concetta* düşük bütçeli bir yapım olmasına rağmen yönetmenin sinema dilini ortaya koymuştur. İkinci filmi *Le Occasioni Di Rosa* popüler bir çalışmadır. 80'li yılların ikinci yarısında çevirdiği *Blues Metropolitano* (1985) ve *Regina* (1987) adlı filmlerinde stil ve anlatımda değişiklikler yapmaya çalışmıştır,

ancak bu filmleri ilk çıkışı kadar başarılı olamamışlardır. 90'lı yıllardan itibaren ortaya koyduğu çalışmalar *Baby Gang* (1992), *Tutti Nel Bosco* (1998), *Il Corpo Dell'Anima* (1999), *Quartetto* (2001) şeklindedir.

Uzun süre belgesel filmler çevirdikten sonra *Il Sasso In Bocca* (1970) ve *Faccia Di Spia* (1974) adlı iki filmle önemli çıkış yapan **Giuseppe Ferrara**, bu filmlerde İtalya'daki mafya olgusunu işler. Giuseppe Ferrara'nın sineması daha çok sosyal gerçekliğe eğilen ve bu gerçekliği ortaya çıkarmaya çalışan müdahaleci bir sinemadır. Daha sonra *Panagulis Zei*'yi (1980) çevirmiş, ayrıca İtalyan tarihinin karanlık sayfalarını açan *Cento Giorni A Palermo* (1984) ve Aldo Moro cinayetini soruşturan *Il Caso Moro* (1986) gibi filmlere imza atmıştır. *Il Caso Moro*'nun ardından *Contra-Diction* (1989), *Narcos* (1991), *Giovanni Falcone* (1993), *Segreto Di Stato* (1994), *Donne Di Mafia* (2000), *Il Caso Calvi* (2001) gibi çalışmalar ortaya koymuştur.

Luigi Faccini, Maurizio Ponzi, Adriano Apra ve Gianfranco Albano ile birlikte 60'lı yılların başında İtalya'ya *Cahiers du Cinéma*'nın standartlarını getirmeye çalışan bir eleştirmen grubu içerisinde yer almıştır. 1971 yılındaki bir televizyon çalışmasıyla eleştirmenlikten yönetmenliğe geçmiştir. 1976'da bir uyarlama olan *Garofano Rosso*'yu çevirmiştir. Ardından televizyon için *Nella Città Perduta Di Sarzana*'yı (1979) ve şair Dino Campana'nın biyografisi olan *Inganni*'yi (1985) çekmiştir. *Donna D'Ombra* (1988), *Notte Di Stelle* (1992), *Giamaica* (1998) diğer filmleridir.

Luigi Faccini gibi eleştirmenlikten yönetmenliğe geçiş yapan **Maurizio Ponzi**'nin ilk çalışmaları şiddet ve eleştiri içermektedir. Ancak daha sonra Francesco Nuti ile karşılaşması onun güldürü türüne yönelmesine sebep olur. Bu türde çevirdiği *Madonna Che Silenzio C'è Stasera* (1982), *Io, Chiara e Lo Scuro* (1982), *Son Contento* (1983) gibi çalışmaları başarılı örneklerdir. Ancak 1985'te çevirdiği *Qualcosa Di Biondo* ve Lara Cardella'nın bir eserinden uyarladığı *Volevo I Pantaloni* (1990) onun güldürü türündeki filmleri kadar başarı elde edememişlerdir. *Nero Come Il Cuore* (1990), *Vietato Ai Minori* (1992), *Anche I Commercialisti Hanno Un'Anima* (1994), *Italiani* (1996), *Fratelli Coltelli* (1997), *Besame Mucho* (1999) 90'lı yıllarda çevirdiği filmlerdir.

Eleştirmenlikten gelen, belgesel filmlere imza atan **Carlo Di Carlo**, Pasolini ve Antonioni'nin yanında yönetmen yardımcılığı yapmıştır. 70'li yıllar boyunca Alman televizyonu için altı tane uzun metraj film çevirmiştir. Çevirdiği tek uzun metraj sinema filmi ise 1978 yapımı Carlos Maria

Onetti’nin romanından uyarladığı *Per Questa Notte*’dir. Bu filmden sonra Di Carlo, televizyon için gerçekleştirdiği çalışmalarını sürdürmüştür.

İlk filmlerine bakıldığında, **Pasquale Squitieri**’nin gangster ve western türü filmlerin tipik yönetmeni olduğu düşünülebilir. Genellikle Amerikan yapımı gangster filmlerinden ve Francesco Rosi’den etkilenmiştir. 1972 yapımı *Camorra* adlı çalışmasının ardından yönetmenliğini ve kendine özgü ifade biçimini tüm filmlerinde hissettirmiştir. Mussolini’ye aşık olan ve onu ölümüne dek yalnız bırakmayan Claretta Petacci’yi konu aldığı *Claretta* (1984) adlı çalışması dışında bütün filmlerinde Francesco Rosi gibi güney İtalya’yı ve mafya sorununu ele almıştır. *Prefetto Di Ferro* (1977), *Corleone* (1978), *Razza Selvaggia* (1980) bu tür çalışmalarına örnektir. *Il Pentito* (1985), *Russicum* (1987), *Gli Invisibili* (1988), *Il Colore Dell’Odio* (1989), *La Polveriera* (1991), *Atto Di Dolore* (1991), *Li Chiamarono...Briganti* (1999) 90’lı yıllarda devam eden yapımları arasında anımsanır.

Vermisàt (1973) ve *Màicol* (1989) adlı uzun metraj çalışmaları ve *Robinson In Laguna* (1984) adlı orta metraj çalışması **Mario Brenta**’nın önemli filmleri arasında sayılmaktadır. Bütün filmlerinde göze çarpan ortak özellik insanı anlatabilme becerisidir. Genellikle bireyi kendi çevresiyle kurduğu ilişki çerçevesinde başarılı bir şekilde incelemiştir. Brenta’nın filmlerinde iki tür karakter bulunur ve bu karakterler arasındaki karşılaştırmalar ön plana çıkar: Bir yanda modernleşme sürecinin dışında kalmayı tercih ederek içindeki ‘ben’i yaşatmaya çalışan insan, diğer yanda endüstri toplumunun içinde kaybolmuş, hem kendisiyle hem de çevresiyle ilişkisini yitirmiş insan...

1975 yılında çevirdiği ilk filmi olan *Irene, Irene* ile eleştirmenlerin dikkatini çeken **Peter Del Monte**’nin filmlerinde dramdan ironiye, gerçekliğin yitiminden düşlere ve fantazyalara kadar pek çok unsur yer almıştır. İlk filminin ardından *L’Altra Donna* (1980), *Piso Pisello* (1981), *Invito Al Viaggio* (1982), *Piccoli Fuochi* (1985), *Giulia Giulia* (1987), *Etoile* (1988), gibi çalışmalara imza atmıştır. 1990’da çevirdiği *Tracce Di Vita Amorosa*’da olaylar altı yaşındaki bir çocuğun gözünden aktarılmıştır. *Compagno Di Viaggio* (1996), *La Ballata Dei Lavavetri* (1998), *Controvento* (2000), *Nelle tue mani* (2007) son dönem filmleridir.

Marco Leto’nun ilk filmi 1973 yılında çevirdiği *La Villeggiatura*’dır. 80’li yıllarda filmografisinde öne çıkan *Una Donna Spezzata* (1988), *A*

Proposito Di Quella Strana Ragazza (1987) gibi filmlerde dram türüne yer vermiş, karakterlerin psikolojisini çözümlemeye çalışmıştır.

Marco Tullio Giordana'nın 60'lı yıllarda yaşanan öğrenci olaylarını konu alan ilk yönetmenlik denemesi *Maledetti Vi Amerò* (1979) uluslararası alanda ilgi görmüş, Locarno Festivali'nde ödüllendirilmiştir. 1981'de çevirdiği *La Caduta Degli Angeli Ribelli* filminde terörizm ve savaş temalarını ele alır. Giordana'nın filmlerinde genellikle dikkat çekici olan unsur, bugünü ve bugünün olaylarını anlatırken bile melodramatik bir yapıya yer vermesidir. *Appuntamento A Liverpool* (1988), *La Neve Sul Fuoco* (1991), *L'Unico Paese Al Mondo* (1994), *Pasolini, Un Delitto Italiano* (1995), *I Cento Passi* (2000) 90'lı yılların çalışmaları arasındadır.

Bernardo Bertolucci'nin kardeşi olan **Giuseppe Bertolucci**, televizyon için gerçekleştirdiği yapımların ardından 1977'de *Berlinguer Ti Voglio Bene* ile sinemada ilk uzun metraj filmini çevirir. Roberto Benigni ile yaptığı çalışmalar onun yönetmenlik kariyerinde önemli rol oynar. Bertolucci ve Benigni'nin birlikte gerçekleştirdikleri çalışmalar arasında yer alan 1986 yapımı *Tuttobenigni*, 80'li yılların İtalyan sinemasında görülen güldürü filmlerinin toplamı niteliğindedir. Diğer filmleri arasında *Oggetti Smarriti* (1979), *Segreti Segreti* (1985), *Strana La Vita* (1988), *Amori In Corso* (1988), *I Cammelli* (1988), *La Domenica Specialmente* (1991), *Troppo Sole* (1994), *Il Dolce Rumore Della Vita* (1999), *L'Amore Probabilmente* (2001) gibi çalışmaları sayılabilir. Özellikle *Segreti Segreti*'de ve daha sonra *Amori In Corso*'da Bertolucci, kadının iç dünyasını başarılı biçimde ele almasıyla dikkat çekmiştir.

Önceleri sinemada ve televizyonda oyuncu olarak yer alan **Carlo Verdone** *Un Sacco Bello* (1980) adlı uzun metrajlı bir epizot filminde başrol oyuncusu, senarist ve yönetmen olarak yer alır. Verdone ilk yıllarında Alberto Sordi'ye benzetilmiştir. 1981'de gerçekleştirdiği *Bianco Rosso e Verdone* ve diğer çalışmalarının ardından her yıl bir filme imza atar. En çok seyirci toplayan güldürü türündeki filmleri arasında *Borotalco* (1982), *Acqua e Sapone* (1983), *Io e Mia Sorella* (1987) ve *Compagni Di Scuola* (1988) sayılabilir. 90'lı yıllarda ortaya koyduğu çalışmalarında-1990'da çevirdiği *Stasera A Casa Di Alice* örneğinde olduğu gibi-bireyin yalnızlığını başarıyla vurgulamıştır.

1979'da ilk filmi *Rataplan*'ı çeviren **Maurizio Nichetti** 80'li yılların en önemli güldürü yönetmenlerinden biridir. Gerçeküstücülüğe duyduğu yakınlık, doğaçlamalar, insanın sorunları, dramlar onun filmlerinde sıkça

görülen ve hissedilen özelliklerdir. *Ho Fatto Splash!'*in (1980) ardından 1982'de çevirdiği *Domani Si Balla* ile televizyonun birey üzerindeki etkilerine değinen Nichetti, 1988 yapımı *Ladri Di Saponette*'de yine televizyona ve televizyon reklamlarına saldırır, ayrıca sinema tarihinden bazı kesitlere de gönderme yapar. Komediyi eleştirel yaklaşımla işleyen Nichetti'nin 90'lı yıllarda çevirdiği filmler; *Volere Volare* (1990), *Stefano Quantestorie* (1993), *Palla Di Neve* (1995), *Luna e L'Altra* (1996), *Honolulu Baby* (2000)'dir.

1976 yılında super 8 mm. çektiği *Io Sono Un Autarchico* ile ilk yönetmenlik denemesini gerçekleştiren **Nanni Moretti**, filmlerinde politik öğelerin yanı sıra otobiyografik öykülerine de yer vererek günümüz İtalyası'na ayna tutmaktadır. Filmlerinin senaryosunu yazan ve oyuncu olarak yer alan yönetmenin filmografisindeki dört filmi, Brunetta'ya göre son yirmi yılda Moretti'yi özetler: Sondan başa doğru gidersek, *Palombella Rossa* (1989) anlatı mekanizmasını olgunlaştıran; *Caro Diario* (1993) Cannes Film festivali'nde aldığı ödülle Moretti'yi uluslar arası yönetmen konumuna getiren, İtalya'yı Moretti'nin günlüğüyle harmanlayarak eleştiren; *La stanza del figlio* (2001) Moretti'nin kendisi dışında bir hikayeye, bir trajediye odaklanan; *Il Caimano* (2006) içinde birden fazla hikaye barındıran ve İtalyan sinemasının küçük yapımcılarına bir saygı duruşu sayılabilen filmlerdir. Filmlerini genç kent yaşamının ayrıntılarına gösterilen ironik ve sevecen dikkat, yeni anlatım tarzı sorunları, nevrotik bir melankoli ve her zamankinden daha dağınık, daha alçak ve daha berbat olan şimdinin gerçekliğine bir tepki olarak yeni değerler arayışı veya eski değerlere geri dönüş belirler.

İlk filmlerinde başarı elde edemeyen **Marco Risi**, 1984 yılında üçüncü filmi olan *Colpo Di Fulmine* ile dikkat çekmeyi başarır. Filmde otuz yaşında bir adamla on iki yaşında bir kız arasında geçen aşk öyküsünü başarılı bir dille aktarır. 1987'de çevirdiği *Soldati* ve *365 All'Alba* filmleri kariyerinde yeni bir dönemin açıldığını gösterir. *Mery Per Sempre* (1988) ve *Ragazzi Fuori* (1990) ile çalışmalarına devam eden yönetmen savaş sonrasının yönetmenlerinden etkiler taşırken, 90'lı yıllardaki filmlerindeki gerçekçi unsurlarla sinema yazarlarının dikkatini çekmiştir. *Il Muro Di Gomma* (1991), *Nel Continente Nero* (1992), *L'Unico Paese Al Mondo* (1994), *Il Branco* (1994), *Bambini Al Lavoro* (1996), *L'Ultimo Capodanno* (1998), *Tre Mogli* (2001), *Maradona, la mano di Dio* (2007) son dönem çalışmalarıdır.

Sinemada uzun süre oyuncu olarak yer alan **Ricky Tognazzi**, önce *Piazza Navona* filminin *Fernanda* (1987) epizodunu çevirerek, daha sonra da ilk uzun metraj çalışması *Piccoli Equivoci*'yi (1988) gerçekleştirerek yönetmenliğe adım atmıştır. Bu filmde bir apartmanın içinde yaşayan insanları, ilişkileri, aşkları, güvensizlikleri başarılı bir dille aktarmıştır. *Ultrà* (1991), *La Scorta* (1993), *Vite Strozzate* (1996), *I Giudici* (1999) 90'lı yılların çalışmaları arasında önem taşır.

1980 yılında çevirdiği *Summertime* ile ilk yönetmenlik denemesini gerçekleştiren **Massimo Mazzucco**, ikinci filmi olan *Romance*'ta (1986) bir baba ve oğul arasındaki ilişkiyi başarıyla aktarır. Birey-birey, birey-toplum ilişkisini ve farklı nesiller arasındaki mesafeleri başarılı bir dille aktararak 80'li yıllarda çıkış yapan yönetmenler arasında anılmaktadır.

Önceleri belgesel yapımlara ve bazı televizyon çalışmalarına imza atan **Giuseppe Tornatore**, sinemada ilk yönetmenlik denemesini 1986 yılında çevirdiği *Il Camorrista* filmiyle gerçekleştirir. İfade biçimi ve filmlerindeki ideoloji açısından bakıldığında çağdaşları arasında 60'lar kuşağına en yakın duran yönetmen Tornatore'dir. Eleştirmenler onun yeni bir ses ya da alternatif olduğunu öne sürmezler, çünkü sinema dili fazlasıyla gelenekseldir. Ancak bu geleneksellik içerisinde 80'li yılların diğer yönetmenlerine oranla farklı bir olgunluğu da taşımaktadır. Tornatore'nin en önemli başarısı 1989'da *Nuovo Cinema Paradiso* ile gelir. İtalya'da gösterime girdiğinde eleştirmenler ve seyirci tarafından fazla ilgi görmeyen film, o yıl Cannes Film Festivali'nde ve Oscar törenlerinde ödüllendirilir. Bu filmin elde ettiği başarı 80'li yıllar İtalyan sinemasının yaşadığı en ilginç durumdur. Filmde 80'li yıllarda üne kavuşmuş, çok sayıda film çevirmiş bir yönetmenin çocukluk yıllarından yola çıkılarak onun sinemayla ilk tanışma yeri olan Sicilya'ya ve buradaki bir sinema salonuna gidilir. Olay örgüsünün geçtiği bu bölgede faşist yönetim altındaki İtalya başarılı bir şekilde yansıtılırken bir yandan da günümüze göndermeler yapılır. Geçmiş ve bugün arasında kurulan bağlar yönetmenin bir sonraki filmi olan *Stanno Tutti Bene*'de (1990) de tekrarlanır. *Nuovo Cinema Paradiso*'nun başarısı İtalyan sinemasında oldukça karanlık ve durgun bir dönem olan 80'li yılların başarıyla noktalanmasına sebep olmuştur. Ayrıca film, 90'lı yılların sinemasında gerçekleşecek olumlu gelişmelerin habercisi niteliğindedir. Tornatore'nin diğer filmleri; *Il Cane Blu* (1991), *Una Pura Formalità* (1993), *L'Uomo Delle Stelle* (1995), *Lo Schermo A Tre Punte*

(1995), *La Leggenda Del Pianista Sull'Oceano* (1998), *Malèna* (2000) ve *La Sconosciuta*'dır (2006).

Yeni Kuşak Komedyenler

Önceleri *Non Stop, Luna Park* ve *La Sberla* gibi televizyon yapımlarında yer alan ve adını duyuran **Massimo Troisi**'nin ilk yönetmenlik denemeleri 1981 yılında çevirdiği *Ricomincio Da Tre* ve 1983 yapımı *Scusate Il Ritardo*'dur. 1987'de çevirdiği *Le Vie Del Signore Sono Finite* 30'lu yılları anlatan bir dönem filmidir. Yönetmenlik tecrübesini zamanla pekiştiren Troisi'nin başarısını kanıtladığı filmi ise 1991'de çevirdiği *Pensavo Fosse Amore, Invece Era Un Calesse*'dir. Napoli'li oyuncu-yönetmen ölümünden önce son kez Micheal Radford'un yönettiği *Il Postino* filminde rol almıştır. *Il Postino*, Troisi'nin duygusal komedyenliğini ön plana çıkaran başarılı bir yapım olarak dikkat çekmiştir.

Onda Libera adlı yapımla televizyonda yer alan **Roberto Benigni**, sinemada ilk kez Giuseppe Bertolucci'nin yönettiği *Berlinguer Ti Voglio Bene* (1977) filminde rol alır. Benigni'nin yönetmenliğini yaptığı dört epizottan oluşan ilk filmi *Tu Mi Turbi* (1984) başarılı bir çıkış yakalar. Ancak bundan sonra çevirdiği *Non Ci Resta Che Piangere* (1984), *Il Piccolo Diavolo* (1988), *Johnny Stecchino* (1991) gibi filmlerde Benigni'nin oyunculuğu yönetmenliğinin önüne geçer. 1994 yılında yönettiği *Il Mostro* ile Benigni, hem oyuncu hem de yönetmen olarak kendini kanıtlamayı başarır. Keaton ve Chaplin klasiklerine benzetilen bu yapımın ardından Benigni, hem kendi kariyeri açısından hem de İtalyan sinema tarihi açısından unutulmayacak bir film olan *La Vita è Bella*'ya (1997) imza atar. Yönetmenliğini üstlendiği ve oyuncu olarak rol aldığı film, İkinci Dünya Savaşı yıllarında bir toplama kampında Yahudi bir babanın oğluna hayatı güzel gösterme çabasını anlatır. Duygusal güldürü öğeleri taşıyan film, güldürürken düşündürmesi ve sonunda seyircide acı bir gülümseme bırakmasından dolayı 60'lı yılların İtalyan usulü güldürü örnekleriyle karşılaştırılmıştır. *La Vita è Bella*'nın en iyi yabancı film dalında Oscar ödülünü almasıyla İtalyan sinemasına getirdiği uluslararası başarının ardından Benigni, İtalyan sinema tarihinde ulaşılmamış 40 milyon euro'luk bütçesiyle ve Brunetta'nın "Fellinivari" olarak ifade ettiği anlatısıyla Carlo Collodi'nin masalı *Pinocchio*'yu (2002) uyarlar. Günümüze uzanan son çalışması 2005 yapımı *La tigre e la neve*'dir.

Non Stop, *Black Out*, *La Sberla* gibi televizyon yapımlarında yer alan **Francesco Nuti** yönetmenliğe geçmeden önce Maurizio Ponzi'nin

filmlerinde rol almıştır. 1985 yılında ilk yönetmenlik denemesi olan *Casablanca*, ardından *Tutta Colpa Del Paradiso* (1985), *Stregati* (1986), *Willy Signori e Vengo Da Lontano* (1989), *Caruso Pascoski, Di Padre Polacco* (1988) gibi filmleriyle yönetmenlik kariyerinde ilerlemiştir. Filmlerindeki ortak özellik, karakterler ve insan psikolojisi üzerine ayrıntılı çalışmasıdır. Güldürmenin yanında duygusal bir yaklaşımla gerçekliği gözler önüne sermesi bakımından yeni kuşak komedyenler arasında önemli bir konuma sahiptir. *Donne Con Le Gonne* (1991), *OcchioPinocchio* (1994), *Il Signor Quindicipalle* (1998), *Io Amo Andrea* (1999), *Caruso Zero In Condotta* (2001) son dönem filmleridir.

Krizden "Yeniden Doğuş"a Günümüz İtalyan Sineması

Gian Piero Brunetta, çağdaş İtalyan sinemasını ele aldığı “Il Cinema Italiano Contemporaneo” (Editori Laterza, 2007) başlıklı kitabında 90’lı yıllardan günümüze İtalyan sinemasının panoramasını “Bir zamanlar İtalyan sineması vardı” başlığı ile aktarmaktadır. Brunetta, 90’lı yılların endüstriyel yapısını ve ulusal sinemanın pazar payındaki konumunu belirtirken bu dönemde basında yayımlanan üç sinema yazısına başvurmaktadır: 1993 yılında la Repubblica gazetesinde Luigi Malerba’nın kaleme aldığı makale “Bir zamanlar İtalyan sineması vardı, hatırlıyor musunuz?” cümlesiyle başlamakta, Franco Montini’nin la Repubblica’da 3 Ağustos 1997’de yayımlanan makalesi ise “İtalyan sineması. Gören var mı?” başlığını taşımaktadır. Fulvio Lucisano ise yayın organı “Cinema d’oggi”nin Ocak 1999 tarihli sayısında şu ifadelere yer vermektedir: “Ulusal sinema endüstrisi ölmektedir. Bazı filmlerin başarısı ve olumlu istatistiksel veriler bizi yanıltmamalıdır.” Sinema yazarları tarafından kaleme alınan bu ifadeler, 90’lı yılların panoraması içinde İtalyan sinema endüstrisinin iç açıcı olmayan durumunu kısaca özetlemektedir.

Brunetta’nın da belirttiği gibi, İtalyan sineması ekonomik açıdan 90’lı yıllar boyunca düzensiz kalp atışlarıyla ayakta kalmaya çalışan bir sinemadır. 1998 yılında İtalyan sinema yapımlarının pazar payının yüzde 23 ve sonraki yıllarda yüzde 27, yüzde 17, yüzde 23, yüzde 16 oranlarında seyrettiği hatırlandığı zaman bu durum açıkça görülebilmektedir.

70’li ve 80’li yıllar boyunca İtalya’da özel televizyon yayınlarının ve videonun yaygınlaşmasıyla sinema filmlerinin tüketimi artmıştır. Yirmi yıllık süre sonunda düzenli olarak video yoluyla film seyreden kişilerin sayısı yirmi milyona ulaşırken, sinemanın yarattığı kolektif tüketim pratiği azalmıştır. 70’li yılların başlangıcında İtalyan sinema endüstrisi hem üretim hem de tüketim açısından uluslararası arenada önemli bir pay sahibiydi. Ancak yirmi yıl içerisinde İtalyan sinema endüstrisi Amerikan filmlerinin ve televizyon yapımlarının egemenliği karşısında güç kaybetmiş ve Brunetta’nın ifadesiyle ulusal pazarda “üçüncü dünya” konumuna sürüklenmiştir.

70’li yıllardan 90’lara uzanan süre zarfında yaşanan bu değişim, 90’lı yılların başında endüstriyel veriler eşliğinde şöyle sonuçlanmıştır: 90’lara

başlarken İtalya'da satılan yıllık sinema bileti sayısı 90 milyonun üzerindedir. 1992'de bu rakam hızla 80 milyonun altına düşmüştür. 25 yıllık süreçte İtalya'da sinema seyircisi sayısı 700 milyon civarında azalmıştır. Bununla birlikte üretilen film sayısı azalmış, gişede kazanç getiren filmler ise minimum seviyeye varmıştır. Diğer yandan uluslararası pazarda iş yapan filmlere yatırım yapan büyük yapımcılar da pazardan geri çekilmişlerdir. Franco Cristaldi ve Mario Cecchi Gori gibi geleneksel yapımcıların kaybı İtalyan sinema endüstrisinin konumunu sarsmıştır. Buna rağmen Amerikan sinemasının yayılmacı politikasına karşı bazı yerli yapımların başarısı göze çarpmaktadır. Örneğin, 1991-1992 sezonunda Roberto Benigni'nin yönettiği *Johnny Stecchino* adlı film üç milyon seyirciye ulaşarak 30 milyarlık gişe hasılatı getirmiştir. Aynı dönemde Francesco Nuti, Massimo Troisi ve Carlo Verdone gibi önceki dönemden gelen komedyen oyuncu-yönetmenlerin filmleri bu sezonda vizyona giren *Terminator 2*, *Thelma&Louise*, *Captain Hook* gibi Amerikan filmlerine karşı yerli sinema endüstrisinin direniş göstermesini sağlamıştır. Bir sonraki sinema sezonunda ise Carlo Verdone'nin *Al lupo, al lupo* filmi hariç diğer üç komedi yönetmeninin film çekmemesi gişe gelirlerinde yüzde 12'lik bir azalmayla endüstriye yansımıştır.

Amerikan sinemasının egemenliği karşısında uluslararası pazarda güç kaybı yalnızca İtalyan sinemasının değil, bütün Avrupa sinemasının karşı karşıya kaldığı bir durum olarak görülmektedir. 1992 yılında Avrupa filmlerinin dünya pazarındaki oranı yüzde 10 iken, bu oran 2000'lerin başlangıcında yüzde 8'in altına düşmüştür. David Puttnam, 1997 tarihinde yayımlanan "dünya sinema ekonomisi" içerikli kitabında Amerikan sinemasının uydu teknolojisinin gelişimiyle ve kültürel yayılmayla ilerlediğini, ayrıca hükümet politikaları ve sinema endüstrisi arasındaki uyum sayesinde güçlendiğini yazmaktadır. Buna göre Puttnam, Amerikan sinemasına karşı sinemanın yalnızca bir endüstri olarak değil, yatırım yapılması gereken ve bütün Avrupa'yı kapsayan bir kültürel kaynak olarak ele alınması gerektiğini belirtmektedir.

90'lı yıllarda İtalya'da sinema seyircisinin giderek salonlardan uzaklaştığı, kendi ülke sinemasının örneklerini tercih etmediği, bir diğer deyişle ulusal sinema karşısında "yabancı" seyirci konumuna geldiği görülmektedir. Özel televizyon yayınlarının, videonun ve Amerikan filmlerinin seyirci kaybı üzerindeki etkilerinin yanı sıra, 1991 yılında İtalya'nın ilk ödemeli televizyon kanalı Tele+'nın yayına başlaması ve "izle

ve öde” politikasıyla sinema salonlarında gösterime giren filmleri gösterim tarihlerinden birkaç ay sonra ekrana getirmesi, ulusal sinema seyircisinin salonlardan uzaklaşmasını tetiklemiştir. Kolektif film seyretme pratiğinin yok oluşu, 2000’li yılların seyrinde DVD satışları, uydu ve dijital televizyon yayıncılığı, internet üzerinden film izleme gibi teknolojik gelişmelerle pekişerek karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; 2005 yılı verilerine göre, İtalya’da 40 milyon DVD satıldığı, dijital ve uydu aracılığıyla yapılan televizyon yayınlarının izlenmesinde yüzde 16 oranında artış olduğu, bununla birlikte 2004-2005 sezonunda satılan sinema biletlerinin sayısının 10 milyon civarında düştüğü görülmüştür. Herhangi bir telif ödemeden internet üzerinden film yükleme olanağı ise durumu daha da dramatik hale getirmektedir.

90’ların genel çerçevesi eşliğinde elde edilen bu verilerle birlikte endüstriyel anlamda birtakım değişimler ve girişimler, ulusal sinema endüstrisinin günümüze uzanan süreçte değişen ve yenilenen birtakım yapıtaşlarını yakından incelemeyi gerektirmektedir. Bu kapsamda üretim merkezlerinin değişimi, uluslararası tanıtım için atılan adımlar ve ulusal sinemaya devlet desteği amacıyla yürütülen yeni yasal düzenlemeler son yılların tarihsel panoraması içinde ön plana çıkmaktadır.

Yeni Üretim Merkezleri, Uluslararası Tanıtım Girişimleri ve Yasal Düzenlemeler

90’lı yıllardan itibaren İtalyan sinemasında göze çarpan en belirgin unsurlardan biri üretim merkezinde yaşanan değişimdir. Bilindiği gibi gerek Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasında gerek ekonomik mucizenin yaşandığı 60’lı yıllarda İtalya’da üretim merkezini Roma ve Cinecittà stüdyoları teşkil etmiştir. 90’lı yıllarda ise Roma tek merkez olma konumunu yitirmiş, Cinecittà stüdyoları ise sinema filmlerinden ziyade televizyon yapımları için kullanılmaya başlanmıştır. Benzer bir şekilde Roma’daki geleneksel sinema okulu Centro Sperimentale di Cinematografia (Deneysel Sinema Merkezi, günümüzdeki adıyla Ulusal Sinema Okulu) da çalışmalarına devam etmekte ve sektör için gerekli olan yeni yönetmenlerin yetişmesini sağlamaktadır. Ancak 90’lı yıllardan günümüze uzanan dönemde bu okulun yetiştirdiği yönetmenlerin çoğu önce televizyon yapımlarında çalışarak sinemaya adım atmışlardır.

Geçmiş yıllarda üretimin başkenti olarak kabul edilen Roma’nın yerini günümüzde Torino’dan Milano’ya Veneto’dan Bologna’ya, Toscana’dan Napoli’ye, Puglia ve Sicilya’ya dek uzanan çeşitli merkezler almıştır.

İtalya’nın çeşitli bölgelerinde kurulan film komisyonları (film commission) bu bölgelerde çekimlerin yapılabilmesi için gerekli izinlerin alınmasında, mekanların belirlenmesinde, prodüksiyon ekiplerinin çalışmasında kolaylık sağlarken, bölgelerin yeniden değerlenmesine ve gelişmesine destek olmuşlardır. Film komisyonlarının bu çalışmaları sonucunda başta Piemonte ve Sicilya olmak üzere İtalya’nın belirli bölgelerinde yeni bir turizm akışıyla beraber ekonomik kalkınma başlamıştır.

Sinema alanında endüstriyel açıdan yaşanan olumsuzlukların yanı sıra 90’lı yıllar uluslararası başarılarla başlamış ve sona ermiştir. Örneğin; 1990 yılında Gianni Amelio *Porte Aperte* filmiyle Oscar ödüllerine aday olmuş, bir önceki yıl Giuseppe Tornatore *Nuovo cinema paradiso* filmiyle en iyi yabancı film dalında Oscar ödülünü kazanmıştır. 1991 yılında Gabriele Salvatores *Mediterraneo* filmiyle aynı ödülü alırken, 1992 yılında Federico Fellini’ye sinema kariyerine ilişkin Oscar ödülü takdim edilmiştir. 1999 yılında Roberto Benigni *La vita è bella* adlı filmiyle üç dalda Oscar alırken, Amelio’nun *Il ladro di bambini*, yine Benigni’nin *La vita è bella*, Nanni Moretti’nin *Caro diario* ve *La stanza del figlio* filmleri Cannes Film Festivali’nde jüri özel ödüllerini kazanmıştır. 1998’de Venedik Film Festivali’nde Amelio’nun *Così ridevano* adlı filmi Altın Arslan ödülünü almıştır.

Bu istisnalar dışında 90’lı yıllar ve 2000’lerin ilk yarısında İtalyan sinemasının ticari anlamda veya uluslararası festivaller dahilinde başarılı bir çizgide ilerleyemediği görülmektedir. Brunetta, bu durumu İtalyan sinemasında yaşanan kimlik kaybı nedeniyle açıklamaktadır. Ulusal sinemanın uluslararası alanda tanıtılması için 90’lı yıllarda bazı girişimler göze çarpmaktadır: 1998 yılında Cinecittà, Anica (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali-Multimedya, Görsel-İşitsel, Sinema Endüstrileri Ulusal Birliği) ve Anac (Associazione Nazionale Autori Cinematografici-Sinema Yönetmenleri Ulusal Birliği) gibi birliklerin desteğiyle İtalyan sinemasının uluslararası promosyonunu organize etme amacıyla “Italia Cinema” projesi başlatılmıştır. Ancak projenin başlangıcı için verilen finansal desteğin yetersizliği, ayrıca projenin başkanlığını yürüten Luciana Castellina’nın bu alandaki yetersiz deneyimleri sebebiyle proje beklenen sonuca ulaşamamıştır. Bu proje kapsamında İtalyan sinemasının bazı müzeler, Amerikan üniversiteleri ve festivallerle bağlantısı sağlanmış, güney Amerika’da kısmen tanıtımı gerçekleşmiştir. Buna karşılık Viviana Del Bianco’nun girişimleriyle 1991

yılında Firenze'de kurulan NICE (New Italian Cinema Events) adlı kuruluşun çalışmaları daha olumlu gelişmeler sağlamıştır. Bu kuruluş aracılığıyla İtalyan sinemasının Amerika ve Güney Amerika dahil olmak üzere bütün kıtalarda tanıtımı yapılmıştır. Yürütülen bu çalışmanın sonucunda gerek savaş sonrası dönemin İtalyan filmlerinin gerek son on yılda çevrilen yönetmen filmlerinin İtalyan seyircisinden çok yabancı ülkelerin seyircileri tarafından talep edildiği gözlenmiştir.

İtalyan sinemasında 90'lardan günümüze yasal düzenlemelerle ulusal yapımların devlet tarafından finansal açıdan desteklenmeleri amaçlanmıştır. Bu çerçevede 1994 yılında yeni bir yasal düzenleme getirilmiştir. 1994 yasası, yeni bir yasa olmamakla birlikte 1965 yılında ulusal kimliği temsil eden kaliteli filmlerin desteklenmesi için çıkarılan yasanın yeniden düzenlenmesi olarak açıklanabilir. Bu yasayla birlikte "ulusal kültür" kapsamında seçilen filmler mali destek alabilmektedir. Bu düzenleme çerçevesinde bir komisyon kurulmuş ve komisyona filmlerin senaryolarını ve milli-kültürel unsurlarını denetleme yetkisi verilmiştir. Komisyon tarafından seçilen filmlerin bütçesi yine komisyon tarafından yüzde 90'a varan oranda desteklenmeyi öngörmekte, ancak devlet tarafından bütçenin en fazla yüzde 70'i garanti edilmektedir. Sinema için ayrılan bu fon, filmlerin üretimi dışında dağıtım ve dış satım masraflarını da kapsamayı öngörmektedir. Ancak bu düzenleme belirtilen ölçülerde hayata geçirilememiştir. 2004 yılında kültür bakanı Giuliano Urbani tarafından çıkarılan bir kararname ile '94 yasası yeniden ele alınmıştır. Ancak yeni kararname ile sinemaya devlet desteği daha da azalmış, bu kapsamda sinemadan geri çekilen mali destekler yüzde 70'e varmıştır. 2004 yılında 98 milyon euro olan mali destek miktarı 2005'te 74'e, 2006'da ise 47.860'a düşmüştür. Kesilen desteklerin yanı sıra 2004 kararnamesi sinemanın dışında günümüzde İtalya'da bütün multimedya sistemlerini kapsayan bir uygulama ile karşımıza çıkmaktadır. Bu çerçevede multiplex salonların düzenlenmesi, product placement (ürün yerleştirme), reference system, business plan gibi uygulamalarla sinema, multimedya sektörü çerçevesinde ele alınmıştır.

Üçüncü Binyılın Başında Yeni İfade Arayışları

90'lı yıllardan günümüze İtalyan sinemasının endüstriyel panoraması, sinema alanındaki yatırımların yetersizliği ve belirli bir merkezin var olmaması gibi ana sorunlarla olumsuz bir profil olarak karşımıza çıkmaktadır. Ekonomik olumsuzlukların yanı sıra 90'lı yıllarda sinemaya

adım atan yeni yönetmenlerin çabalarıyla günümüz İtalyan sinemasında yeni anlatım biçimleri dikkat çekmektedir. Bu dönemde süregelen yeni ifade arayışları ve kullanılan temalar 2000'li yıllarda İtalyan sinemasının "yeniden doğuş" veya "yeni sinema" kavramlarıyla tanımlanmasını gündeme getirmiştir. 90'lı yılları "ölüm ve yeniden doğuş?" sorusuyla ele alan Vito Zagarrio, Cannes Film Festivali'nde bu dönemde yer alan İtalyan filmlerinin ardından "İlkbahar" kavramının ele alındığını ve 1993'te Toronto'da yönetmen Nanni Moretti'nin "İtalyan Rönesansı" ifadesini kullandığını hatırlatır. Zagarrio, "Yeni" ve "Genç" sıfatlarının 60'lı yılların İtalyan sinemasında ortaya çıktığını belirtirken, 1990 sonrasında ulusal sinema için "New-New Italian Film" ifadesini de kaleme alır.

İtalyan sinemasında yeni anlatım biçimlerinin oluşmasında 90'lı yıllarda ilk çıkışlarını yapan yeni kuşak yönetmenlerin yanı sıra senaryo yazarlarının ve yeni oyuncu kuşağının rolü de göz ardı edilemez. Francesca Archibugi, Cristina ve Francesca Comencini, Wilma Labate, Anna Negri, Roberta Torre, Maurizio Zaccaro, Sergio Rubini, Michele Placido, Sergio Castellito, Marco Bechis, Sandro Baldoni, Guido Chiesa, Corso Salani, Andrea Barzini, Massimo Guglielmi, Mimmo Calopresti, Mario Martone, Pappi Corsicato, Antonio Capuano, Daniele Ciprì ve Franco Maresco, Alessandro D'Alatri, Gianluca Maria Tavarelli, Renzo Martinelli, Ferzan Özepetek, Paolo Virzì, Leonardo Pieraccioni, Gabriele Muccino, Matteo Garrone, Paolo Sorrentino gibi yönetmenler; Monica Bellucci, Francesca Neri, Margherita Buy, Asia Argento, Giovanna Mezzogiorno, Barbora Bobulova, Stefania Rocca, Claudia Gerini, Veronica Pivetti, Paola Cortellesi, Luciana Littizzetto, Ida Di Benedetto, Licia Maglietta, Marina Massironi, Valentina Cervi, Maya Sansa, Jasmine Trinca, Claudia Pandolfi, Donatella Finocchiaro, Violante Placido, Laura Chiatti, Nicoletta Romanoff gibi kadın oyuncular; Raoul Bova, Kim Rossi Stuart, Luca Zingaretti, Massimo Ghini, Stefano Accorsi, Pier Francesco Favino, Valerio Mastrandrea, Alessio Boni, Luigi Lo Cascio, Alessandro Gassman, Toni Servillo, Neri Marcoré, Fabrizio Gifuni, Roberto Citran, Fabrizio Bentivoglio, Riccardo Scamarcio, Claudio Santamaria, Beppe Fiorello, Giorgio Pasotti, Elio Germano gibi erkek oyuncular; Sandro Petraglia, Stefano Rulli, Vincenzo Cerami, Enzo Monteleone, Franco Bernini, Angelo Pasquini, Francesca Marciano, Umberto Marino, Graziano Diana gibi senaryo yazarları 90'lı yıllardan günümüze İtalyan sinemasında yeni anlatım biçimlerinin ve ifade arayışlarının ilerlemesinde rol oynayan isimler

arasında sayılmaktadır. Uzun yıllardır bu denli oyuncu çeşitliliğine tanık olmayan İtalyan sinemasında yeniden doğuşun yalnızca yönetmenlerle sınırlı kalmadığını belirten Franco Montini, yeni nesil yönetmenler ve senaryo yazarlarıyla birlikte sinemanın bütünüyle yenilendiğini ileri sürerken teknisyenler, müzisyenler, kurgucular, görüntü yönetmenleri arasındaki bu yenilenmeyle İtalyan sinemasının yakın geçmişteki özensizlikleri aşarak, televizyon standartlarından kurtularak daha modern ve sinematografik bir dil yaratma yolunda iyileşme gösterdiğini ifade etmektedir. Yeniden doğuş'un kahramanları arasında yer alan yapımcılar arasında Angelo Barbagallo, Fabrizio Mosca, Tilde Corsi ve Gianni Romoli, Lionello Cerri, Domenico Procacci, Gianluca Arcopinto, Donatella Botti, Riccardo Tozzi, Montini'nin derlemesinde öne çıkan isimlerdir. Paolo D'Agostini bu yeni kuşağı, "kuralları fazlasıyla değişmiş olan bir pazarla hesaplaşmayı bilen yapımcılar" ifadesiyle 30 Haziran 2008 tarihli La Repubblica'daki yazısına taşımıştır.

Gerek yeni yönetmenler kuşağıyla, gerek oyuncuları ve senaristleriyle gerekse yapımcıların desteğiyle bu dönemde sinemasal ifade arayışları temalarla, coğrafi ve tarihsel yolculuklarla ve komedi türündeki yeniliklerle karşımıza çıkmaktadır.

İtalyan sinemasında 90'lı yıllarda ilk filmlerini çeken ve bu dönemde sinema sektörüne adım atan yönetmenlerin çalışmalarına bakıldığında genel olarak minimal öyküler seçtikleri ve minimalist bir yaklaşım izledikleri görülmektedir. Az kaynakla yola çıkılarak çevrilen bu filmlerde Brunetta, Cesare Zavattini'nin öğretilerinin görülebildiğini belirtirken, bir yandan da bu yaklaşımın olumsuzluklarına-dramaturjik yaratıcılığın ve diyalog yazımlarının yetersiz kalması, özellikle de bu yolla çevrilen yönetmen filmlerinin ve bağımsız filmlerin seyirci tarafından ilgi çekmemesi- dikkat çekmektedir. 90'lı yıllarla başlayan ve 2000'lerin ilk yıllarına da yansıyan bu yaklaşım çerçevesinde kurmaca filmlerde öne çıkan konular özetle şu şekilde sıralanabilir: Genç neslin yaşamı, her yönüyle yabancılaşmış, kökenlerinden uzaklaşmış, şimdiki zamanın ötesine bakmak istemeyen, iletişimsiz, fikirsiz, duygularını yönetmekte zayıf, toplumsal hafızasını kaybetmiş, siyasal açıdan ilgisiz insanoğlunun gerçekliği, ahlaki değerleri yok olmuş, idealleri olmayan, geçmişini, kültürünü, hayallerini ve geleceğini yitirmiş genç kuşak, sevgi arayışı, ölümün anlamsızlığı, korku, boşluk hissi, bireyin "öteki" ile bağ kurma çabası, ideolojilerin yıkılışı, varoluşun ve kimliğin sorgulanışı, değerlerin yeniden ele alınışı, güney

ülkeleri, mafya, devlet ve kanunların sorgulanışı, kaçış teması... Bu temalar çerçevesinde çevrilen bazı filmler üzerinden 90'lı yıllarda savaş sonrasının Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasının geri dönüşü anlamında kullanılan "Yeni Yeni Gerçekçilik" tartışması da gündeme gelmiştir. Özellikle de Ricky Tognazzi'nin *Ultrà* (1991) ve *La Scorta* (1993) filmleri, Marco Risi'nin *Muro di Gomma* (1991), *Nel Continente Nero* (1992) ve *Il Branco* (1994) filmleri veya Gianni Amelio'nun *Ladro di Bambini* (1992) ve *Lamerica* (1994) filmlerindeki gerçekçi yaklaşımlar "Yeni Yeni Gerçekçilik" tartışması kapsamında değerlendirilmeye çalışılmıştır.

90'lı yıllardan günümüze uzanan dönemde İtalyan sinemasında ülke coğrafyasının kullanımı ve bu coğrafya üzerinden şimdiki ve geçmiş zamanı birbirine bağlama çabasıyla tarihsel konuların ele alınışı da yeni ifade arayışları çerçevesinde karşımıza çıkmaktadır. Brunetta, günümüz İtalyan sinemasının tarih ve coğrafya bağlamındaki yaklaşımını "Tarih ve coğrafya arasında yolculuk eden sinema" ifadesiyle ele almakta ve günümüz İtalyan sinemasında tarih ve coğrafya unsurlarının iki eğilim çerçevesinde temsil edildiğini belirtmektedir: 1) Küçük hikayelerin çok uluslu dokunun bir parçası olduğunu sorgulayan yerel/bölgesel filmler (Bu grupta 2008 yılında Matteo Garrone tarafından yönetilen ve Cannes Film Festivali'nde uluslararası başarı kazanan *Gomorra* filmi günümüz İtalyan sinemasında en belirgin örnek olarak göze çarpmaktadır) 2) Ulus dışı mekanlarda geçen, daha uzak görüntülerin ve gerçekliklerin yakalanmaya çalışıldığı, bir yandan da yeni Avrupa gerçekliğinin parçası olma isteğini barındıran filmler.

İtalyan sinema tarihi boyunca hem kurmaca hem belgesel filmlerde güney İtalya'nın anlatımı ve yeniden keşfi söz konusudur. Ancak özellikle 90 sonrası İtalyan sinemasında Napoli'den Sicilya'ya uzanan bölgede ve Puglia'da doğan, gelişen ve bu topraklarda üretilen bir sinema anlayışı dikkat çekmektedir. Günümüzde Napoli, hayatın insana sunduğu ve ondan geri aldığı şeylerin kaderci bir yaklaşımla karşılandığı, günübirlik yaşamın sürdüğü bir şehir gerçekliğiyle temsil edilmektedir. Tiyatrodan edebiyata ve sinemaya uzanan Napoli kültürünün tüm öğeleri kullanılarak bir şehrin yeniden temsilinin sinemadaki yeni ifade arayışlarıyla gerçekleştiği gözlemlenmektedir. Nina di Majo'nun yönettiği *Autunno* (1999), Matteo Garrone'nin yönettiği *L'imbalsamatore* (2002) ve yine Garrone'nin Roberto Saviano'nun romanından uyarladığı, yeni mafya ekonomisinin Napoli'den dünyaya uzanan mekanizmasını konu alan son filmi *Gomorra* Napoli'de

çevrilen ve Napoli'nin yeniden temsilini örnekleyen filmler arasında sayılabilir. Bu filmlerde mafyanın ve bölgede yaşanan yoksulluğun yanı sıra İtalya'nın son 50-60 yılda geçirdiği değişimi anlatan tarihsel geçmiş aktarılmaktadır. Napoli ve Sicilya sineması günümüz İtalyan sinemasında çizgisel anlatıyı izlemeyen ve gerçekdışı, hatta gerçeküstücü anlatımların keşfedilmeye çalışıldığı bir eğilim içerisindedir. Örneğin, Roberta Torre *Tano da morire* (1998) adlı filminde kalıplaşmış mafya tipleriyle alaycı bir şekilde oynamış, renk, müzik, montaj unsurlarındaki yaratıcılığıyla güneyin mafya gerçeğini müzikal tür kapsamında seyirciye sunmuştur. Geleneksel anlatının dışına çıkarak güney İtalya'yı filmlerde grotesk biçimde temsil eden diğer iki örnek ise Daniele Ciprì ve Franco Maresco'nun *Totò che visse due volte* (1998) ve *Lo Zio di Brooklyn* (1995) filmleridir. Günümüz İtalyan sineması coğrafi anlamda güneye anahtar rolde yer vermiş, bu şekilde sivil sinema anlayışıyla geçmişi yeni nesillere anlatmayı amaçlamıştır. Örneğin, Marco Tullio Giordana'nın *I cento passi* (2000) adlı filmi Güney İtalya'da Cinisi'deki mafya sorununu kitle iletişim araçlarıyla dile getiren ve bu yüzden Tano Badalamanti tarafından öldürülen Peppino Impastato'nun kısa yaşam öyküsünü anlatmaktadır.

Yeni ifade arayışları çerçevesinde ülke coğrafyası, yalnızca güney İtalya ile sınırlı kalmamıştır. Film komisyonunun çalışmalarıyla başta Piemonte olmak üzere, Trentino ve Alto Adige, Val d'Aosta, Liguria, Friuli ve Veneto bölgeleri filmlerde mekan olarak kullanılmış ve bu bölgelerde anlatılan hikayeler ülkenin politik, toplumsal ve ekonomik değişiminin göstergesi olmuştur. Ayrıca bu dönemde yönetmenlerin diğer Avrupa ülkelerine, hatta öteki kıtalara giderek çalışmalarını yürüttükleri görülmektedir. Bu durum ulusal kimlik arayışından öteye giderek farklı kimlikleri tanıma, problemleri görerek aktarma ve gelecek kuşaklara tanıtma olarak değerlendirilebilir. Örneğin, Bernardo Bertolucci '68 kuşağını anlattığı son filmi *Dreamers*'ı (2003) Paris'te, Marco Bechis ilk filmini Patagonya'da ve sonraki filmlerini Arjantin'de, Emanuele Crialese son filmi *Nuovomondo*'yu (2006) Amerika'da, Aldo Giovanni ve Giacomo *La leggenda di Al John&Jack* (2002) adlı filmlerini New York'ta, Francesca Archibugi son filmi *Lezioni di volo*'yu (2007) Hindistan'da, Gianni Amelio *La stella che non c'è* (2006) adlı filmini Çin'de çekmiştir.

80'li yıllarda televizyonun etkisi altında varlığını sürdüren ve merkezi bağlılığını kaybederek günün ve ülkenin gerçekliğinden uzaklaşan İtalyan sinemasının günümüzde yeni kuşak yönetmenlerin çalışmalarıyla yeniden

kendi tarihini ele alması ve bu yolla geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasında bağ kurma çabası göze çarpmaktadır. Ülke tarihine yaklaşımı ve tarihsel gelişimi yeni anlatım yollarıyla yansıtması dikkat çekmektedir. Bu konuda Marco Tullio Giordana'nın *La meglio gioventù* (2003) filmi örnek verilebilir. Özellikle 2003 yılında yönettiği, başlangıçta Rai kanalının yapımcılığında televizyon filmi projesiyle çekilmeye başlanan film iki bölümden oluşan bir sinema filmi olarak tamamlanmış ve Cannes Film Festivali'ndeki gösterimiyle uluslararası anlamda dikkat çekmesinin ardından sinema salonlarında gösterime girmiştir. İki erkek kardeşin yaşamı üzerinden 1966'dan 2000'e İtalya'nın siyasal, toplumsal ve ekonomik gelişimini epik bir anlatımla ele alan film İtalyan sinema seyircisi tarafından ilgiyle karşılanmış ve Amerikan basınının dikkatini çekmiştir.

90'lı yıllardan günümüze İtalyan sinemasında hem üretim hem de anlatım açısından dikkat çeken bir başka değişim ise geleneksel tür sinemasının yok oluşudur. Bu çerçevede günümüz İtalyan sinemasında geleneksel tür sinemasının yerini, 60'lı yılların İtalyan usulü güldürüsünden farklı olarak, yeni bir yaklaşımla çevrilen komedi türü filmlerin aldığı görülmektedir. Bu çerçevede öncelikle televizyon yapımlarında ün kazanarak seyirci tarafından ilgi gören ve daha sonra sinemaya adım atan Aldo Giovanni Giacomo üçlüsünün çalışmaları dikkat çekmektedir. 1997 yılında çevirdikleri *Tre uomini e una gamba* adlı ilk filmleriyle ticari anlamda başarı yakalayan üçlü, televizyon parodilerini sinemaya taşımışlardır. Ancak daha sonra çevirdikleri filmlerde-*Cosi è la vita* (1998), *Chiedimi se sono felice* (2000), bir İtalyan-Amerikan gangster komedisi olarak New York'ta çekilen *La leggenda di Al, John&Jack, Tu la conosci Claudia* (2004)- yönetmenlik, oyunculuk, anlatı ve dramatik yapı unsurlarının geliştiği görülmektedir.

Yeni komedi türü kapsamında dikkat çeken bir gelişme ise Paolo Virzì (*Baci e abbracci*, 1999; *My Name is Tanino*, 2001), Leonardo Pieraccioni (*Il ciclone*, 1995; *Il pesce innamorato*, 1999; *Il principe e il pirata*, 2001; *Il paradiso all'improvviso*, 2003; *Ti amo in tutte le lingue del mondo*, 2005), Giorgio Panariello (*Bagnomaria*, 1999; *Al momento giusto*, 2000) ve Massimo Ceccherini (*Lucignolo*, 2000; *Faccia da Picasso*, 2001) adlı yönetmenlerin bu dönemdeki çalışmalarıdır. Toscana kökenli olan bu yönetmenlerin filmleri, "Toscana usulü komedi" ifadesi bir süreliğine yeni bir komedi furyası fikriyle gündeme gelmiştir. Bu çerçevede Pieraccioni'nin 1995 yılında yönettiği, 600 kopya ile dağıtıma sunularak her nesilden

seyircinin ilgisini çeken ve 50 milyar liret ile İtalyan sinemasında en çok gişe başarısı elde eden *Il ciclone* adlı film günümüz İtalyan sinemasının komedi türüne yeni yaklaşımı çerçevesinde önemli bir örnek olarak yer almaktadır.

Günümüz İtalyan Sinemasında Yönetmenler

"Yeni cehennem sineması. İtalyan sinemasının başkaldırısı"

2008 Cannes Film Festivali'nde ödüllendirilen Matteo Garrone'nin *Gomorra*'sı üzerine Paolo D'Agostini'nin yazdığı eleştirinin başlığı, günümüzde İtalya'da yönetmen sinemasının ilerleyişinin ve günümüz İtalyan sinemasının bir dönüm noktasında olduğunun sinyallerini vermektedir.

90'lı yılların belirleyici özelliklerinden biri çok sayıda yönetmenin ilk filmlerini çektikten sonra sektörde kalıcılığını koruyamayarak farklı alanlara geçiş yapmasıdır. Öte yandan bu dönemde sinemaya adım atarak 2000'li yıllarda ilerleme göstererek öne çıkan bir grup ise günümüz İtalyan sinemasının "yeni-yeni sinema" ve "yeniden doğuş" gibi ifadelerle tartışmaya açılmasına ön ayak olmuşlardır. Matteo Garrone, Paolo Sorrentino, Gabriele Muccino, Gabriele Salvatores, Ferzan Özpetek, Francesca Archibugi, Carlo Mazzacurati, Silvio Soldini, Marco Bechis, Franco Piavoli, Giuseppe Piccioni, Gianluca Maria Tavarelli, Alina Marazzi, Saverio Costanzo, Emanuele Crialese bu grupta ön plana çıkan isimler arasında yer alırlar.

Günümüz İtalyan sinemasında hem yönetmenlikte ilerleyen ustalıkları ve eleştirmenlerin dikkatlerini çekmeleri açısından hem de 2008 yılında Cannes Film Festivali'nde kazandıkları ödüllerle İtalyan sinemasının uluslararası alanda tartışılmasını gündeme getirmeleriyle ön plana çıkan iki isim Matteo Garrone ve Paolo Sorrentino'dur. Üç kısa filmden oluşan ilk filmi *Terra di mezzo* (1996) ile günümüz İtalyan sinemasında başarılı bir çıkış yapan **Matteo Garrone**, bağımsız üretim sürecinde gerçekleştirdiği bu yapımda minimal bir anlatı izlemiş, gerçek kişilerle karakterleri iç içe kullanıp Nijeryalı, Mısırlı ve Arnavut göçmenlerin hikayelerini konu alarak günümüz İtalyası'nın gündemindeki sorunlu bir toplumsal konuya değinmiştir. İlk çalışmasıyla Callisto Cosulich tarafından "İtalyan Kiarostami" olarak değerlendirilen Garrone, 1998'de çektiği bir belgeselin ardından çalışmalarını *Estate Romana* (2000), *L'imbalsamatore* (2002), *Primo amore* (2004) filmleri izlemiştir. 2008 yılında Roberto Saviano'nun kitabından uyarladığı *Gomorra*'da Napoli'de başlayan ve bugün tüm

dünyaya yayılan “camorra”, mafya sistemini ve bu sistemin dinamiklerini, ekonomisini gerçekçi anlatımla aktarmıştır. Yönetmen, son dönem İtalyan sinemasında Yeni Gerçekçiliğin mirasçısı olarak nitelenirken, *Gomorra* gerçekçi üslubun vardığı en üst nokta olarak değerlendirilmektedir. Garrone, bu filmiyle Cannes Film Festivali’nde büyük ödülü almıştır. Son yıllarda Garrone ile birlikte ele alınan **Paolo Sorrentino** ise ilk uzun metrajlı filmi *L’uomo in più*’yu 2001 yılında çekmiştir. Biri futbolcu biri şarkıcı iki karakterin öyküsünü paralel biçimde başarıyla anlatan bu çalışmanın ardından *Le conseguenze dell’amore* (2004), *L’amico di famiglia* (2006) filmleri gelir. Sorrentino da Garrone gibi son filmi *Il Divo* ile 2008 yılında Cannes Film Festivali’nde jüri ödülünü kazanarak İtalyan sinemasını uluslararası alana taşımıştır. *Il Divo* ile 1942’de Alcide De Gasperi tarafından kurularak, savaş sonrasından 90’lı yıllara dek iktidarda kalan Hristiyan Demoktar Parti liderlerinden Giulio Andreotti’nin Aldo Moro’dan sonraki dönemini aktarmıştır. Sorrentino, senaryo, yönetim ve görüntü unsurlarındaki ustalığını kullanarak İtalya’nın yakın tarihini işlemiş ve bu anlamda günümüz İtalyan sinemasının ulusal tarih bilincini güçlendirmiştir.

Günümüz İtalyan sinemasında hem ticari açıdan başarı elde eden, hem de işledikleri konular, yönetmenlikteki ustalıkları ve uluslararası alanda çektikleri dikkatle ele alınması gereken diğer iki yönetmen Gabriele Muccino ve Ferzan Özpetek’tir. **Gabriele Muccino** ilk uzun metrajlı filmi *Ecco fatto* (1998) ve ikinci filmi *Come te nessuno mai* (1999)’de 20’li yaşların gençlerini, ilk ilişkileri anlatırken, 2001’de çektiği *L’ultimo bacio* ile 30’lu yaşlardaki henüz olgunlaşmak istemeyen yetişkinlerin sorunlarına kamerasını çevirmiştir. Ardından 2003 yapımı *Ricordati di me* ile 40’lı yaşların evli çiftlerine, aile içi sorunlarına değinmiş ve bu iki filmiyle ulusal sinema seyircisinin yanı sıra uluslararası alanda da dikkat çekmeyi başarmış, ticari başarı elde etmiştir. Muccino, yakaladığı bu ticari başarının ardından The Pursuit of Happyness/*La ricerca della felicità*’yı (2006) ve *Seven Pounds* (2008) filmlerini Columbia Pictures ile anlaşmalı olarak Amerika’da çekmiştir. Son filminin üretim stratejisi genç nesil yönetmenlerin Amerikan pazarıyla karşı karşıya gelmesi açısından önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir. Muccino’nun yanı sıra filmlerinde hem popülerliği hem de sinematografik kaliteyi yakalayan bir başka isim, sinema eğitimini İtalya’da tamamlayarak yaşamını ve çalışmalarını bu ülkede sürdüren Türk asıllı yönetmen **Ferzan Özpetek**’tir. 1997’de çektiği

ilk filmi *Bagno Turco-Hamam* ve ikinci filmi *Harem Suare*’de (1999) kültürlerarası bir yaklaşım izlemiştir. Ancak daha sonraki çalışmalarında (*Le fate ignoranti*, 2001; *La finestra di fronte*, 2003; *Cuore sacro,* 2005; *Saturno contro,* 2007; *Un giorno perfetto,* 2008) İtalya’nın toplumsal yaşamına, kültürel özelliklerine ve tarihine ağırlık verdiği görülmektedir. Filmlerinde kültür, din, cinsiyet, toplumsal statü gibi kavramların “öteki” öğelerini sorgulayan yönetmenin 2003 yapımı *La finestra di fronte* adlı filmi, İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki Yahudi soykırımı ile günümüz İtalyası arasında kurduğu bağ aracılığıyla sinemanın tarihsel hafızaya bakışı bağlamında önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Günümüz İtalyan sinemasında kültürlerarası iletişim, öteki kültür, alt kültür, sınırötesi mekanlar, kaçış, “ben” ve “ben”in öteki ile karşılaşması gibi temalar sıkça işlenmiştir. Bu temaların işlenmesi, 90’lı yıllardan günümüze yeni temaları ve yeni ifade arayışlarını gündeme getirmesi açısından Gabriele Salvatores, Marco Bechis, Francesca Archibugi ve Carlo Mazzacurati’nin çalışmaları önem kazanmaktadır. **Gabriele Salvatores**’in filmlerinde kaçış, gitmek, yolculuk ve mekan değişimi ile birlikte karakterin de değişimi göze çarpan unsurlardır. 1989 yılında çektiği *Marrakech Express* filmiyle işlenmeye başlayan bu temalar, daha sonra *Turné* (1990), *Mediterraneo* (1991), *Puerto Escondido* (1992), *Sud* (1993) filmleriyle devam eder. Salvatores’e göre mekan değişimi yaşanmasa bile yaşamda hareket ve değişim söz konusudur. Yönetmen, karakterlerin yolculukları için çoğunlukla Meksika, Hindistan veya güney ülkelerini seçmektedir. Salvatores, *Mediterraneo* ile aldığı Oscar ödülü ile 90’lı yılların başlangıcında İtalyan sinemasını uluslararası alanda temsil eden istisna örneklerden birini gerçekleştirmiştir. Arjantin asıllı yönetmen **Marco Bechis** de yine sınır ötesine ve öteki topraklara dair tanıklıkları aktarmaktadır. İlk filmi *Alambrado* (1991) Patagonya’da geçmekte, ikinci filmi *Garage Olimpo*’da (1999) Arjantin’deki dikta yönetimini sorgulamakta ve üçüncü filmi *Figli/Hijos* (2001) ile Arjantin’de dikta yönetimi yıllarında doğmuş ikinci kuşak çocukları gözlemlemektedir. Son filmi *La terra degli uomini rossi*’yi 2008 yılında tamamlayan Bechis, bu filminde de Brezilya’da yok olmaya terk edilmiş bir kabilenin bireylerine kamerasını çevirmiştir. 1988 yılında *Mignon è partita* filmiyle başarılı bir çıkış yapan **Francesca Archibugi**’nin 1993 yılında çektiği üçüncü filmi *Il grande cocomero* bireyin öteki ile karşılaşması bağlamında önemli bir çalışmadır. 1994’te *Con gli occi chiusi*, 1998’de *L’albero delle pere* ile

çalışmalarına devam eden yönetmen son filmi *Lezioni del volo*'da (2007) Hindistan'da geçen bir hikayeyi gerçekçi dilde aktarmıştır. 1989'da çektiği *Il prete bello* ile Yeni Gerçekçi filmleri anımsatan **Carlo Mazzacurati**'nin 1992'de gerçekleştirdiği *Un'altra vita*, farklı kültürden iki ana karakter çevresinde kurulu bir hikayeden oluşmaktadır. 90'lı yılların İtalyan sineması açısından önemli bir örnek ise yönetmenin 1994'te çektiği *Il toro* adlı çalışmasıdır. Mazzacurati, 2007'de biri İtalyan ve diğeri Tunuslu bir göçmen olan iki karakterin ilişkisini anlattığı *La giusta distanza* ile yine kültürlerarası karşılaşmalar temasına geri dönmüştür.

Günümüz İtalyan sinemasında geleneksel anlatı kalıplarının dışına çıkarak basit hikayeleri yeni anlatım metodlarıyla ve bir yandan da sadelikle işleyen diğer yönetmenler ve bu yönetmenlerin son yıllardaki başlıca örnekleri kısaca şu şekilde hatırlanabilir: **Gianluca Maria Tavarelli** 1994 yılında *Portami via* ile ilk çıkışını yaptıktan sonra 1999'da çektiği *Un amore* filminde geleneksel çizginin dışında bir anlatım izlemiştir. Bir kadın ve bir erkek ilişkisi, birliktelik ve ayrılık gibi çok basit bir temayı epizodik bir yaklaşımla ve başarılı bir montaj tekniğiyle işlemiştir. 1987'de *Il grande Blek* ile yönetmenlik kariyerine başlayan **Giuseppe Piccioni**'nin 1991 yapımı *Chiedi la luna* ve 1999 yapımı *Luce dei miei occhi* filmleri de yine iki ana karakterin karşılaşması üzerine kurulu örneklerdir. Ancak bu noktada Piccioni'nin karakterlerinin günümüz İtalyası'ndaki yabancılaşmış duruşları ve filmlerinde yabancılaşmanın temsil edilme biçimi dikkat çekmektedir. 80'li yılların ikinci yarısında sinemaya adım atan **Silvio Soldini**, 1993 yapımı *Un'anima divisa in due* filminde bir çingene ve bir burjuva sınıfı üyesi adamın ilişkilerine değinerek bireyin "öteki" ile karşılaşmasını ve çatışmasını incelemiştir. Soldini'nin günümüz İtalyan sineması için ele alınması gereken en önemli filmi ise 2000 yılında çektiği *Pane e Tulipani*'dir. Filmde mekan olarak Venedik şehrinin kullanımı ve mekanın hem senaryoyla hem de ana karakterle çakışması başarılı bir anlatımla aktarılmıştır. *Pane e Tulipani*, 2000 yılında İtalyan sinema seyircisi tarafından gördüğü ilgi ve gişe başarısı açısından da dikkate değer bir örnektir.

Günümüz İtalyan sineması çerçevesinde unutulmaması gereken son dört yönetmen ise az sayıda çektikleri filmlerle birlikte ilk filmlerinden itibaren başarı yakalayan ve anlatım yöntemleriyle kısa zamanda önemli konuma yükselen Franco Piavoli, Alina Marazzi, Saverio Costanzo ve Emanuele Crialese'dir. **Franco Piavoli**, *Nostos: Il ritorno* (1989), *Voci nel tempo*

(1996) ve *Al primo soffio di vento* (2002) filmleriyle şiirsel sinemanın örneklerini vermiştir. Belgesel türde çalışan ancak kurmaca özellikleri de barındıran filmlerinde yalnızca görüntünün diliyle anlatımını gerçekleştirmekte ve üretim açısından bağımsız çalışmaktadır. Piavoli'nin filmleri ulusal sinema seyircisinden öte uluslararası festivallerde ilgi görmektedir. **Alina Marazzi**, 2002 yılında çektiği *Un'ora sola ti vorrei* ile belgesel türde yeni bir deneme gerçekleştirmiştir. Biyografik bir hikayeyi ailesine ait arşiv görüntülerini, mektupları kullanarak aktarmıştır. Marazzi'nin 2007 yapımı *Vogliamo anche le rose* adlı belgeseli de yine benzer tarzda bir denemedir ve 60'lı ve 70'li yılların İtalyası'nı başarılı bir anlatımla belgelemektedir. **Saverio Costanzo**, 2004 yılında çektiği ilk filmi *Private* ile İsrail-Filistin savaşının içinde bir aileyi anlatarak günümüzde evrensel bir sorunu sorgulamıştır. İkinci filmi *In memoria di me*, Venedik'teki San Giorgio Maggiore bazilikasını tek mekan olarak kullanmakta ve kapalı mekan çekimleriyle dikkat çekmektedir. Amerika'da sinema eğitimini tamamlayan **Emanuele Crialese**'nin filmlerinde kültürlerarası çatışma, uzak topraklarda yabancı olma temaları işlenmektedir. 1997'de Amerika'da çektiği ilk filmi *Once we were strangers* ve 2006 yapımı *Nuovomondo* bu temaların başarıyla işlendiği filmlerdir. Crialese, ayrıca 2002 yılında çektiği *Respiro* filmiyle Sicilya'da geçen bir öyküyü sade anlatımıyla ele almıştır.

Yeni Bir Döneme Doğru

90'lı yılların dikkat çekici düşük bütçeli bağımsız filmlerinden biri olarak hatırlanan *Il Caricatore* (1996), Eugenio Cappuccio, Massimo Gaudioso ve Fabio Nunziata'nın imzasını taşımaktadır. Üç genç yönetmen, ellerindeki bir kutu pelikülle film çekmek üzere yola çıktıkları sinema serüvenlerini bağımsız film yapım sürecine, her şeye rağmen film yapma tutkusuna, ana akım Amerikan sinemasına, sinema-para ilişkisine ve İtalya'nın film üretim merkezlerine eleştirel bakışlarıyla anlatırken, 90'lı yılların İtalyan sinemasının problemli endüstrisini trajikomik bir biçimde alaya alırlar. Bundan oniki yıl sonra Ermanno Olmi, Paolo D'Agostini'ye verdiği röportajda *Gomorra*'nın tıpkı *Roma Città Aperta* gibi bir dönemi sonlandırarak yeni bir süreci başlattığını, *Il divo*'nun ise Fellini gibi sinemada doruk noktasını teşkil ettiğini söyleyecektir.

90'lı yılların kriz ortamından sıyrılarak günümüzde yeni bir dönemin başlangıcına vardığı düşünülen İtalyan sinemasının 2008 yılı itibarıyla

üretim-dağıtım-gösterim üçgenindeki konumunu, olumlu ve olumsuz yanlarıyla Barbara Corsi şöyle özetlemektedir:

Günümüz İtalyan sinemasının yapım aşamasına ilişkin üç olumlu unsur göze çarpmaktadır:

1- İtalyan filmlerinin son dönemde seyirci tarafından talep edilmesi.

2- Pazar payında artış: İtalyan sinemasının pazar payındaki konumu 2007 yılında yüzde 31.7, 2008 yılında yüzde 32.4 oranındadır.

3- 2008 Cannes Film Festivali'nde iki İtalyan filminin (Paolo Sorrentino'nun *Il Divo* ve Matteo Garrone'nin *Gomorra* filmleri) ödüllendirilmesi.

Buna karşılık üretim sorunları şunlardır:

-Sektörde durağanlık.

-Üretim masraflarının artışı.

-Ev sineması ürünlerinin satışında düşüş.

-Ortak yapımların azalması.

-Sinema fonları "Fus" [Fondo Unico dello Spettacolo] kesintileri (2005 yılında fonlardaki kesintiler yüzde 40 oranına ulaşmıştır).

-Üretime yönelik girişimlerde güçsüzlük.

Günümüz sinemasında gösterimle ilgili ana sorunlar şu şekilde sıralanmaktadır:

- Sektördeki durağanlığa karşın sinema salonlarının sayısında artış.

- Korsan film, internetten film kaynaklarına ulaşımın yaygınlaşması.

- Şehir merkezlerindeki salonların kapatılması ve multiplex salonlara yönelim.

- Dijital teknolojiye uygun gösterim uygulamasında belirsizlik.

Son olarak günümüz İtalyan sinemasında dağıtım sorunları ise:

- Filmlerin sinema salonlarına, televizyon kanallarına ve video sistemlerine satışından elde edilen gelirin azalması.

- Dağıtım pazarının majörler ve RAI, Mediaset gibi medya grupları tarafından yönetilmesi.

- Dağıtım şirketlerinin geçici süre piyasada kalabilmesi şeklinde sıralanabilir.

Corsi'nin belirttiği gibi olumlu gelişmeler karşısında endüstriyel yapıya ilişkin sorunlar ağırlık kazanmaktadır. Bununla birlikte Brunetta, günümüz İtalyan sinemasının endüstriyel panoramasının problemli olduğuna dikkat çekmekte ve bu panorama dahilindeki dinamikler kapsamında ilerleme gösteren iki olumlu unsura yer vermektedir: 2007 yılının başlangıcında

kültür bakanı Francesco Rutelli yeni yasal düzenlemelerle gösteri fonlarına yeni uygulamalar getirileceğini, böylece sinemaya ayrılan fonların başlangıçta 2001 yılına denkleştirilerek birkaç yıl içerisinde 540 milyon euro'ya kadar yükseltileceğini açıklamıştır. Bu bağlamda "ulusal kültüre katkı" kapsamında yer alan filmler devlet tarafından desteklenecek, bir açıdan devlet bu filmlerin ortak yapımcısı olacaktır. Brunetta, ayrıca 2000'lerin ilk beş yılında çevrilen toplam 591 filmin 142'sini ortak yapımların oluşturduğunu, bu yapımların gerçekleştirildiği ülkeler arasında Fransa, İngiltere, İspanya, Almanya, İsviçre, Macaristan, Portekiz, Türkiye, Romanya, Belçika, Yunanistan, Avusturya, Arnavutluk'un yer aldığını belirtmektedir. Ulusal kimliğin ve tarih bilincinin korunarak ortak yapımların çoğaltılması yoluyla İtalyan sineması, geleceğe yönelik çizgisini uluslararası alanda ilerletebilecek midir?

Günümüz İtalyan sinemasında dağıtım ve gösterim alanlarının yalnızca sinema salonlarıyla sınırlı kalmadığı da dikkat çekmektedir. Minimal kaynaklarla üretilen pek çok film, özel televizyon kanallarıyla, uydu yoluyla, video ve DVD'ler aracılığıyla, internet üzerinden veya ulusal ve uluslararası festivallerle gösterim şansı yakalayabilmektedir. Filmler bu yolla dağıtıma sunularak, geniş bir zaman aralığında, giderek artan seyirci kitlesine ulaşabilmekte ve yapımcılara ekonomik kazançla geri dönerek yeni yapımların çoğalmasını sağlayabilmektedir. Örneğin, 2005 yılında Giorgio Diritti'nin ilk çıkışını gerçekleştirdiği *Il vento fa il suo giro* adlı filmi uluslararası festivallerde gösterim şansı bulmuş, seyirci talebini giderek artırarak ticari anlamda geri dönüşü sağlayabilmiştir.

2007 yılı kapsamında açıklanan bazı veriler İtalyan sinemasının ticari anlamda bir dönüm noktası yaşadığını ortaya koymuştur. *Manuale d'amore 2* (Giovanni Veronesi, 2007), *Ho voglia di te* (Luis Prieto, 2007), *Notte prima degli esami* (Fausto Brizzi, 2006) gibi popüler filmler sayesinde 2007 yılının ilk üç ayında İtalyan filmleri pazar payının yüzde 40'ını aşarak 80'li yıllarda görülmemiş bir orana ulaşılır. Ayrıca Gabriele Muccino'nun Amerika'da çektiği *The pursuit of Happyness* filminin gişe başarısı, uluslararası basamaklarda dikkatleri İtalyan sinemasına çekerken yeni üretim olasılıkları üzerine düşündürür.

Son olarak Anica'nın raporlarına göre 2008 yılında ortak yapımlar dahil olmak üzere çekilen toplam film sayısı 154'tür. 2006'nın 116 ve 2007'nin 121 filmlik rakamlarına oranla büyüme gözlenirken, bir başka olumlu gelişme ise düşük bütçeli filmlerin sayısındaki artıştır. 2007'de 200.000

euro'luk bütçenin altında çevrilen 5 filme karşılık 2008'de bu sayı 29'a yükselmiştir.

Çevrim sayısındaki artışın yanında 2008'de gişe gelirleri açısından yüzde 3.8'lik bir düşüş yaşanmış olsa da sinema alanındaki yatırımlar 330 milyon euro'luk toplamla bir önceki yıla göre yüzde 6 oranında artmıştır. Anica yapımcılar başkanı Riccardo Tozzi, krize rağmen İtalyan film endüstrisinin ilerlediğini vurgulamaktadır. Yine Anica'nın verilerine göre 2008 yılının en çok iş yapan yirmi filminin 7'sini ulusal yapımlar oluşturmaktadır. 18 milyon euro'ya yakın gişe kazancıyla *Natale a Rio* filmi ilk sırada yer alırken, beşinci sırada Carlo Verdone'nin *Grande, grosso e… Verdone* filmi ve onuncu sırada Garrone'nin Cannes ödüllü *Gomorra*'sı dikkat çekmektedir. Toplam bir milyon euro'nun üzerinde kazanç getiren film sayısı 2008'de 28'dir (2007 yılında bu sayı 29 olarak belirlenmiştir). Gişe sonuçlarına bakıldığında İtalyan sinema seyircisinin komedi türünü tercih ettiği görülürken, önceki dönemlere oranla ödüllü sanat sineması örneklerinin de gişe listelerinde yer alması dikkat çekicidir.

2000'lerin ikinci yarısındaki umut verici verilerle birlikte İtalyan sineması, Matteo Garrone ve Paolo Sorrentino başta olmak üzere, Gabriele Muccino'dan Emanuele Crialese'ye uzanan yeni yönetmenler kuşağı, endüstriyel dinamikleri, yeni ifade arayışları ile global dünyanın yeni iletişim modelleri çerçevesinde varlığını sürdürmekte ve yeni bir on yıla doğru ilerlemektedir.

Kaynakça

Kitaplar

Abisel, Nilgün. **Sessiz Sinema**, 2. baskı, İstanbul: Om Yayınları, 2003.

Argentieri, Mino. **Il Cinema Italiano Dal Dopoguerra A Oggi**, Roma: Editori Riuniti, 1998.

Atayman, Veysel. **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Duygu/Aşk Filmleri**, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995.

Ay, Taner. (Haz.) **Becerikli Bozguncu Rimini'li Federico Fellini**, İstanbul: İmge Yayınları, 1984.

Bağdatlı, Selahattin. **İtalyan Yenigerçekçiliği**, İstanbul: Der Yayınları, 2000.

Bazin, André. **Sinema Nedir?**, çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000.

__ **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966.

Biryıldız, Esra. **Sinemada Akımlar**, 2. baskı, İstanbul: Beta Yayınları, 2000.

Borsatti, Cristina. **Roberto Benigni**, Milano: Editrice Il Castoro, 2001.

Brunetta, Gian Piero. **Cent'anni Di Cinema Italiano, Vol. I: Dalle Origini Alla Seconda Guerra Mondiale**, 3. Baskı, Roma-Bari: Editori Laterza, 2000.

__ **Cent'anni Di Cinema Italiano, Vol. II: Dal 1945 Ai Giorni Nostri**, 5. Baskı, Roma-Bari: Editori Laterza, 2001.

__ **Storia Del Cinema Italiano, Vol. III: Dal Neorealismo Al Miracolo Economico 1945-1959**, 2. Basım, Roma: Editori Riuniti, 2001.

__ **Storia Del Cinema Italiano, Vol. IV: Dal Miracolo Economico Agli Anni Novanta**, Roma: Editori Riuniti, 2001.

Büker, Seçil. '*Antonioni, Gerçeklik ve Oyuncular*', **Avrupalı Yönetmenler**, Ankara: Kitle Yayınları, 1997, s. 27-39.

Chandler, Charlotte. **Ben Fellini**, çev. İlknur İgan, AFA Yayınları, İstanbul, 1995.

Chansel, Dominique. **Beyaz Perdede Avrupa Sinema ve Tarih Eğitimi**, çev. Nurettin Elhüseyni, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2003.

Coşkun, Esin. **Dünya Sinemasında Akımlar**, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2003.

Çaplı, Bülent. **Televizyon ve Siyasal Sistem**, 2. baskı, Ankara: İmge Yayınları, 2001.

De Bernardinis, Flavio. **Nanni Moretti**, 4. baskı, Milano: Editrice Il Castoro, 2001.

Dorsay, Atilla. **Düşen Yapraklar Geçen Yıllar**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001.

___ **Sinemayı Sanat Yapanlar**, İstanbul: Varlık Yayınları, 1985.

___ **Sinema ve Çağımız**, 2. basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.

___ **Yönetmenler, Filmler, Ülkeler**, İstanbul: Varlık Yayınları, 1986.

___ **100 Yılın 100 Filmi**, 2. basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.

___ **100 Yılın 150 Oyuncusu**, 2. basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

___ **100 Yılın 100 Yönetmeni**, 2. basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.

Erkılıç, Gökhan. **Cinema Paradiso Italiano**, Ankara: Spot Yayınları, 1993.

Geitel, Klaus, Hans Helmut Prinzler, Martin Schlappner, Wolfram Schütte, **Luchino Visconti**, çev. Füsun Ant, Genişletilmiş 4. baskı, AFA Yayınları, İstanbul, 1988.

Giacovelli, Enrico. **Breve Storia Del Cinema Comico In Italia**, Torino: Lindau, 2002.

Grazzini, Giovanni. **Fellini Fellini'yi Anlatıyor**, çev. Cüneyt Akalın, AFA Yayınları, İstanbul, 1989.

Kakınç, T. **Ünlü Sinema Rejisörleri**, İstanbul: Elif Yayınları, 1963.

Makal, Oğuz. **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Güldürü/Komedi Filmleri**, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995.

Micciché, Lino. **Cinema Italiano Degli Anni '70**, 2. basım, Venezia: Marsilio Editori, 1989.

Morandini, Morando. *'Faşizmden Yeni-Gerçekçiliğe İtalya'*, Geoffrey Nowell-Smith (Editör) **Dünya Sinema Tarihi**, çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 406-415.

__ *'İtalya: Auteur'ler ve Sonrası'*, Geoffrey Nowell-Smith (Editör) **Dünya Sinema Tarihi**, çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 663-672.

Onaran, Âlim Şerif. **Sessiz Sinema Tarihi**, Ankara: Kitle Yayınları, 1994.

Özön, Nijat. **100 Soruda Sinema Sanatı**, 2. baskı, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1984.

Ranucci, Georgette ve Stefanella Ughi. (Haz.) **Nanni Moretti**, 4. Baskı, Roma: Dino Audino Editore, 2001.

Samuels, Charles Thomas. **Antonioni Truffaut Fellini Bergman Sinemasını Anlatıyor**, çev. Kadir Yerci, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1992.

Scognamillo, Giovanni. **Dünya Sinema Sanayii**, İstanbul: Timaş Yayınları, 1997.

Soykan, Fetay. *'Geçmişten Gelen Güç Pier Paolo Pasolini'*, **Avrupalı Yönetmenler**, Ankara: Kitle Yayınları, 1997, 135-153.

Teksoy, Rekin. *'Luchino Visconti ve Senso'*, **Avrupalı Yönetmenler**, Ankara: Kitle Yayınları, 1997, 169-189.

Tinazzi, Giorgio. **Michelangelo Antonioni**, 2. basım, Milano: Editrice Il Castoro, 2002.

Usai, Paolo Cherchi. *'İtalya: Seyirlik ve Melodram'*, Geoffrey Nowell-Smith (Editör) **Dünya Sinema Tarihi**, çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 154-162.

Viganò, Aldo. **Commedia Italiana In Cento Film**, 2. basım, Genova: Le Mani, 1998.

Vincenti, Giorgio. **Sinemanın Yüzyılı**, çev. Engin Ayça, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1993.

Yılmaz, Ertan. **1968 ve Sinema**, Ankara: Kitle Yayınları, 1997.

Süreli Yayınlar

Akbulut, Nesrin Tan. *'Bir Sinema Ustası; Michelangelo Antonioni'*, **Sinema Yazıları**, S. 3, s. 49-50.

Aksoy, Faruk. (der. ve çev.) *'Ettore Scola'*, **...Ve Sinema**, S. 7 (Mart 1989), s. 33-42.

Aksoy, Nazan. (çev.) *'Federico Fellini ile 'Ve Gemi Gidiyor' Üstüne'*, **Video Sinema**, s. 2 (Temmuz-Ağustos 1984), s. 31-33.

Atam, Zahit. *'Oğul Odası: Sinemanın Yeniden İnsana Dönmesi'*, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, S. 11 (Mart-Nisan 2002), s. 6-9.

Bachmann, Gideon. *'Şiirsel ve Edebi Sinema Bellocchio Bertolucci'*, çev. Tulan Alkara, **Yeni Sinema**, S. 4 (Aralık 1966-Ocak 1967), s. 24-27.

Bakla, Esin. (çev.) *'Hepimiz Tehlikedeyiz'*, **...Ve Sinema**, S. 7 (Mart 1989), s. 53-57.

Bekdik, Aslı. (der.) *'Michelangelo Antonioni'*, **25. Kare**, S. 1, s. 82-85.

Cıbıroğlu, Yıldız. *'Fellini Satyricon'*, **25. Kare**, S. 24 (Temmuz-Eylül 1998), s. 17-20.

Coş, Nezih. *'Fellini Üstüne'*, **Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi**, S. 15 (Mayıs 1974), s. 77.

Çapan, Sungu. *'Cinema Italiano (1. Bölüm)'*, **Antrakt Aylık Sinema Dergisi**, S. 11 (Ağustos 1992), s. 50-53.

__ *'Cinema Italiano (2. Bölüm)'*, **Antrakt Aylık Sinema Dergisi**, S. 12 (Eylül 1992), s. 40-45.

__ *'Cinema Italiano (3. Bölüm)'*, **Antrakt Aylık Sinema Dergisi**, S. 13 (Ekim 1992), s. 10-13.

__ *'Cinema Italiano (4. Bölüm)'*, **Antrakt Aylık Sinema Dergisi**, S. 14 (Kasım 1992), s. 30-37.

__ (çev.) *'Godard Antonioni ile Konuşuyor'*, **Yeni Sinema**, S. 16 (Mart 1968), s. 21-23.

__ *'Roma'nın Arka Sokaklarında'*, **Yeni Sinema**, S. 15 (Şubat 1968), s. 37.

__ *'Vittorio De Sica'*, **Roll**, Özel Sayı No. 4 (Nisan 2002), s. 50-55.

Daldal, Aslı. (der.) *'Sanat ve Siyaset Üzerine'*, **25. Kare**, S. 22 (Ocak-Mart 1998), s. 46-52.

Di Bernardo, Giovanni. *'Roberto Rossellini'*, **...Ve Sinema**, S. 9 (Kasım 1990), s. 91-94.

Dorsay, Atilla. (çev.) *'Bernardo Bertolucci ile Konuşma'*, **Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi**, S. 8 ((Ekim 1973), s. 18-24.

__ (çev.) *'F. Rosi'ye Göre Mafya'*, **Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi**, S. 10 (Aralık 1973), s. 31-33.

Erksan, Metin. *'Bernardo Bertolucci ile Hayali Konuşma'*, **...Ve Sinema**, S. 9 (Kasım 1990), s. 80-90.

Fieschi, Jean André. *'Pasolini ve Kral Oedipus'*, Çev. Bertan Onaran, **Yeni Sinema**, S. 27 (Şubat 1969), s. 16-21.

Gervais, Marc. *'Kilisenin Vaftiz Ettiği Marksizm'*, Çev. Sezer Tanuğ, **Yeni Sinema**, S. 27 (Şubat 1969), s. 8-15.

Hülya-Selahattin. *'Antonioni'*, **...Ve Sinema**, S. 9 (Kasım 1990), s. 37-51.

Kıral, Cenk. *'Spagetti Western'*, **25. Kare**, S. 22 (Ocak-Mart 1998), s. 27-38.

__ *'Spagetti Western II'*, **25. Kare**, S. 24 (Temmuz-Eylül 1998), s. 36-42.

Koncavar, Ayşe. *'Federico Fellini'nin Filmografisi'*, **25. Kare**, S. 28 (Temmuz-Eylül 1999), s. 74-79.

Kunt, Gülçin. *'Yeni Gerçekçilik ve Visconti'*, **Sinema Yazıları**, S. 3, s. 40-43.

Lévy-Klein, Stéphane ve Denis Taranto. *'Federico Fellini ile Roma Üstüne Bir Konuşma'*, çev. Jak Kamhi, **Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi**, S. 15 (Mayıs 1974), s. 74-77.

Macbean, Roy. *'Kitsch ile Faşizm Arasında 1'*, çev. Hakan Öneş, **Gelişim Sinema**, S. 8 (Mayıs 1985), s. 29-32.

__ *'Kitsch ile Faşizm Arasında 2'*, çev. Hakan Öneş, **Gelişim Sinema**, S. 9 (Haziran 1985), s. 41-44.

Mungan, Murathan. *'Amarcord'u Anımsıyorum'*, **25. Kare**, S. 23 (Nisan-Haziran 1998), s. 3-10.

Navailh, Françoise. *'Bir Efsane Yenileyicisi Sergio Leone'*, **Gelişim Sinema**, S. 1 (Ekim 1984), s. 33-35.

Öztürk, Serhat. *'Ginger ve Fred'*, **...Ve Sinema**, S. 4 (Nisan 1987), s. 99-101.

Parman, Ahmet. (çev.) *'Taviani Kardeşler'*, **...Ve Sinema**, S. 7 (Mart 1989), s. 71-74.

Rhode, Eric. *'İtalya'da Yeni Dalga'*, çev. Ayşe Berkman, **25. Kare**, S. 29 (Ekim-Aralık 1999), s. 16-23.

Savaş, Fatma. *'Filmlerim Bana Ne Uzak Ne De Yakındır, Onlar Benimdir'*, **Sinema Yazıları**, S. 3, s. 44-48.

S.İ. (çev.) *'Nanni Moretti'*, **Roll**, Özel Sayı No: 4 (Nisan 2002), s. 40-43.

Scognamillo, Giovanni. (der.) *'Federico Fellini: Giulietta ve Ruhlar'*, **Yeni Sinema**, S. 18 (Mayıs 1968), s. 19-20.

'Sergio Leone ile Konuşma', **Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi**, S. 1 (Mart 1973), s. 33-34.

Şalom, Jak. *'Sinemanın Yüz Akı'*, **Yeni Sinema**, S. 15 (Şubat 1968), s. 33-34.

Tekeli, Şirin. (çev.) *'Fellini ile Bir Intervista'*, **Antrakt Aylık Sinema Dergisi**, S. 29 (Mayıs 1993), s. 43-45.

Thomsen, Christian Braad. *'Çin Yakın Mı? Marco Bellocchio ile Konuşma'*, çev. Nazar Büyüm, **Yeni Sinema**, S. 25 (Aralık 1968), s. 24-27.

Tınaz Gürmen, Pınar. *‘Hayal ile Gerçek Arasında’*, **Popüler Sinema Dergisi Sinema**, S. 97 (Mayıs 2003), s. 88-95.

Yasalar, Turgut ve Uğur Vardan. *‘Gillo Pontecorvo’*, **Antrakt Aylık Sinema Dergisi**, S. 20 (Mayıs 1993), s. 42.

Diğer Yayınlar

Ansiklopedi ve Sözlükler

‘İtalya’, **AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi**, C. 12. İstanbul, 1988.

‘İtalya’, **Hayat Ansiklopedisi**, C. 4.

Morandini, Laura, Luisa Morandini ve Morando Morandini. **Il Morandini Dizionario Dei Film 2002**, Bologna: Zanichelli Editore, 2001.

Özön, Nijat. **Sinema Televizyon Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2000.

Poppi, Roberto. **Dizionario Del Cinema Italiano, Vol. I: I Registi Dal 1930 Ai Giorni Nostri**, Roma: Gremese Editore, 2002.

Festival Katalogları ve Günlükler

Eryılmaz, Tuğrul. *‘Baştan Aşağı Sophia’*, **Radikal Festival Günlüğü**, 23 Nisan 2002.

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. **12. Uluslararası İstanbul Film Festivali Kataloğu**, Nisan, İstanbul, 1993.

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. **21. Uluslararası İstanbul Film Festivali Kataloğu**, Nisan, İstanbul, 2002.

T.C Kültür Bakanlığı. **7. Uluslararası İzmir Film Festivali Kataloğu**, Nisan, İzmir, 1995.

Güncel Kaynakça

Kitaplar

Argentieri, Mino (a cura di) **Panoramica Napoletana. Il Cinema Degli Anni Novanta**, Napoli: Edizioni Ass. Cult. “G. Barattolo”, 1998.

Benvenuto, Alessandra, Costantino Foschini, Antonella Gaeta, Gloria Indennitate, Teo Pepe, **Effetto Puglia**, Bari: Editori Laterza, 2008.

Brunetta, Gian Piero. **Cent’anni Di Cinema Italiano, Vol. II: Dal 1945 Ai Giorni Nostri**, nuova edizione aggiornata, Roma-Bari: Editori Laterza, 2004.

___ Guida Alla Storia del Cinema Italiano (1905-2003), Editore Einaudi, 2003.

___ Identikit Del Cinema Italiano Oggi, Venezia: Marsilio Editori, 2000.

___ **Il Cinema Italiano Contemporaneo: Da “La Dolce Vita” A “Centochiodi”**, Bari: Editori Laterza, 2007.

Casetti, Francesco, Sergio Mariotti, Antonio Pilati&Francesco Silva (a cura di) **Cinema: Secondo Secolo Terzo Millennio**, Roma: BNL Edizioni, ristampa 2002.

Cianfarani, Carmine (diretta da) **Identikit Dello Spettatore Cinematografico Italiano**, Roma: Edizioni Anica, 1992.

Corsi, Barbara. **Con Qualche Dollaro in Meno. Storia Economica del Cinema Italiano**, Roma: Editori Riuniti, 2001.

De Sanctis, PierPaolo, Domenico Monetti&Luca Pallanch (a cura di) **Non Solo Gomorra: Tutto Il Cinema Di Matteo Garrone**, Rimini: Edizioni Sabinae, 2008.

Faccioli, Alessandro (a cura di) **Lo Sguardo In Ascolto. Il Cinema di Franco Piavoli**, Torino: Edizioni Kaplan, 2003.

Francione, Fabio (a cura di) **Claudio Zanchi Un Riformista per Il Cinema**, Alessandria: Edizioni Falsopiano, 2003.

Giordana, Marco Tullio. **I Cento Passi**, seconda edizione, Milano: Feltrinelli, 2006.

Liggeri, Domenico. **Il Giovane Cinema Siciliano**, Comune di Paternò-Ufficio Promozionale Culturale.

Macchitella, Carlo. **Nuovo Cinema Italia: Autori, Industria, Mercato Conversazione con Marianna Rizzini**, Venezia: Marsilio Editori, 2003.

Martini, Manuela. **Gianni Amelio**, Milano: Editore Il Castoro, 2006.

Melanco, Mirco. **Paesaggi Passaggi e Passioni**, Napoli: Liguori Editore, 2005.

Menarini, Roy (a cura di) **Italiana Off: Pratiche e Poetiche Del Cinema Italiano Periferico 2001-2008**, Gorizia: Transmedia, 2008.

Montini, Franco (a cura di) **Il Cinema Italiano Del Terzo Millennio: I Protagonisti Della Rinascita,** Torino: Lindau, 2002.

Perfetti, Fabrizio&Giacomo Negro. **Economia Del Cinema: Principi Economici e Variabili Del Settore Cinematografico**, Milano: Edizione Etas, 2003.

Repetto, Monica&Carlo Tagliabue. **Vecchio Cinema Paradiso. Il cinema italiano all’estero**. Milano: Editrice Il Castoro, 2001.

Sesti, Mario (a cura di) **La “Scuola” Italiana: Storia, Strutture e Immaginario Di Un Altro Cinema (1988-1996)**, Venezia: Marsilio Editori, 1996.

___ **Nuovo Cinema Italiano: Gli Autori, I Film, Le Idee**, Roma-Napoli: Edizioni Theoria, 1994.

Villa, Federica. **Nanni Moretti Caro Diario**, Torino: Lindau, 2007.

Zagarrio, Vito (a cura di) **Il Cinema Della Transizione: Scenari Italiani Degli Anni Novanta**, Venezia: Marsilio Editori, 2000.

___ **Cinema Italiano Anni Novanta**, Marsilio Editori, 2001.

___ (a cura di) **La Meglio Gioventù: Nuovo Cinema Italiano 2000-2006**, Venezia: Marsilio Editori, 2006.

Süreli Yayınlar

Alberione, Ezio. *"Gioventù amore e rabbia"*, **Duel**, n. 105 (Giugno-Luglio 2003), p. 6.

Aleotti, Paolo. *"Vittorio Gassman: Sono ottimista"*, **Rivista del Cinematografo**, n. 1-2 (Gennaio-Febbraio 2000), p. 66.

Barisone, Luciano (a cura di) *"Il copione sulle facce della gente"*, **Duel**, n. 46 (Febbraio 1997)

Bolzoni, Francesco. *"Amaro Calopresti"*, **Rivista del Cinematografo**, n. 1-2 (Gennaio-Febbraio 2000), p. 72-73.

Brunetta, Gian Piero. *"Cinema italiano del XXI secolo: uno sguardo panoramico"*, **Quaderni Del CSCI**, Rivista Annuale Di Cinema Italiano (2007), pp. 13-17.

Bruno, Marcello Walter. *"Per farla finita con le biciclette"*, **Segnocinema**, n. 107 (Gennaio-Febbraio 2001), pp. 4-7.

Canova, Gianni (a cura di) *"Marco Tullio Giordana: dentro alla tv, lontano dalla pubblicità"*, **Duel**, n. 105 (Giugno-Luglio 2003), p. 8.

Cercone, Gianfranco. *"Appunti per uno studio sull'erotismo in alcuni film Napoletani"*, **Cinemasessanta**, n. 2-228 (Marzo/Aprile 1996), pp. 27-31.

Curatolo, Marco. *"Arrivano i nostri"*, **Rivista del Cinematografo**, n. 1-2 (Gennaio-Febbraio 2002) pp. 26-28.

De Bernardinis, Flavio (a cura di) *"Registi in cerca d'autore"*, **Segnocinema**, n. 122 (Luglio-Agosto 2003), pp. 13-22.

Di Paolo, Quirino. *"Davide Marengo Michele Ieri, Autori di cortometraggi"*, **Cinemasessanta**, n. 2-228 (Marzo/Aprile 1996), pp. 41-42.

Di Pietro, Maria Pia. *"Alessandro D'Alatri: Le idee ci sono"*, **Rivista del Cinematografo**, n. 1-2 (Gennaio-Febbraio 2000), p. 68-69.

Donati, Roberto. *“La questione dell’autore nel cinema italiano d’oggi. Profili e parole di Matteo Garrone”*, **Quaderni Del CSCI**, Rivista Annuale Di Cinema Italiano (2007), pp. 35-41.

Dottorini, Daniele. *“La forma del narrare”*, **Filmcritica**, n. 524 (Aprile 2002), pp.224-230.

Fittante, Aldo (a cura di) *“Italia sì, Italia no”*, **Duel**, n. 38 (Giugno 1996), p. 40.

Gili, Jean A. *“Marco Bellocchio cineasta del XXI secolo”*, **Quaderni Del CSCI**, Rivista Annuale Di Cinema Italiano (2007), pp. 77-83.

Iaccio, Pasquale. *“Pappi Corsicato non ama le definizioni”*, **Cinemasessanta**, n. 2-228 (Marzo/Aprile 1996), pp. 38-40.

Iarussi, Oscar. *“Passaggio a nord-ovest”*, **Rivista del Cinematografo**, n. 1-2 (Gennaio-Febbraio 2002) pp. 32-33.

Julián, Jordi Corominas i (a cura di) *“Matteo Garrone”*, **Quaderni Del CSCI**, Rivista Annuale Di Cinema Italiano (2007), pp.130-134.

Lasagna, Roberto. *“L’Italia prima di ‘Sua Emittenza’”*, **Duel**, n. 105 (Giugno-Luglio 2003), p. 7.

Lombardi, Antonella (a cura di) *“Ferzan Ozpetek”*, **Quaderni Del CSCI**, Rivista Annuale Di Cinema Italiano (2007), pp.138-142.

Minutolo, Dario. *“Figure dell’assenza per una nuova veduta di Napoli”*, **Cinemasessanta**, n. 2-228 (Marzo/Aprile 1996), pp. 23-26.

Minutolo, Sergio. *“Le occasioni di Salvatore Piscicelli”*, **Cinemasessanta**, n. 2-228 (Marzo/Aprile 1996), pp. 34-37.

Montini, Franco. *“Ma il piatto piange”*, **Rivista del Cinematografo**, n. 1-2 (Gennaio-Febbraio 2002) pp. 29-31.

___ *“Italiani a reazione”*, **Rivista del Cinematografo**, n. 1-2 (Gennaio Febbraio 2008), pp. 78-79.

___ *“Visioni acerbe”*, **Rivista del Cinematografo**, (Giugno 2008), pp. 78-79.

___ *“Te la do io l’America!”*, **Rivista del Cinematografo**, n. 9 (Settembre 2008), pp. 58-59.

Morreale, Emiliano. *“Il documentario fuori di se. Tracce e prospettive di un metodo cinematografico”*, **Quaderni Del CSCI**, Rivista Annuale Di Cinema Italiano (2008), pp.23-31.

Pellegrini, Luca. *“Abbasso gli stereotipi”*, **Rivista del Cinematografo**, n. 1-2 (Gennaio-Febbraio 2000), p. 70-71.

Pellegrini, Valerio. *“Qualcosa di diverso e di originale”*, **Cinemasessanta**, n. 2-228 (Marzo/Aprile 1996), pp. 19-22.

Pizzuto, Angelo. *“Passato e presente tra palcoscenico e schermo”*, **Cinemasessanta**, n. 2-228 (Marzo/Aprile 1996), pp. 32-33.

Porro, Gabriele. *“Chi ha paura del cinema Americano?”*, **Duel**, n. 38 (Giugno 1996), p. 24.

Rinaldi, Rossella. *“Un’altra via è possibile. La distribuzione cinematografica non convenzionale in Italia”*, **Quaderni Del CSCI**, Rivista Annuale Di Cinema Italiano (2007), pp.113-118.

Rota, Massimo. *“Rulli e Petraglia: Our Generation”*, **Duel**, n. 105 (Giugno-Luglio 2003), p. 12.

Scotti, Alessandro. *“Soldini il sognatore”*, **Rivista del Cinematografo**, n. 1-2 (Gennaio-Febbraio 2002) pp. 34-36.

Sudbury, Lawrence M.F. *“Nuovo Cinema Italia”*, **Segnocinema**, n. 69 (Settembre-Ottobre 1994), pp. 8-10.

Villa, Daniele. *“Visioni Insulari. Siciliani tra cinepresa e video”*, **Cinemasessanta**, n. 2-228 (Marzo/Aprile 1996), pp. 43-45.

Zagarrio, Vito. *“L’eredità del Neorealismo nel New-New Italian Cinema, tra verismo, rigore della Storia e sguardo sull’infanzia”*, **Quaderni Del CSCI**, Rivista Annuale Di Cinema Italiano (2007), pp.19-24.

Zerbinati, Gloria. *“Narciso e Pigmalione: Primo amore e l’arte del levare”*, **Quaderni Del CSCI**, Rivista Annuale Di Cinema Italiano (2007), pp. 43-52.

“Il cinema in Europa”, **Gulliver**, n. 662 (Maggio 2002), pp. 13-15.

Gazete Yazıları

Anselmi, Michele. *“I registi piangono ma il cinema ride”*, **il Giornale**, 14 Giugno 2007.

___ *“La nuova Fandango di Procacci? Produzioni di lotta e di governo”*, **il Riformista**, 20 Giugno 2007.

Apsesi, Natalia. *“Così L’Italia ha perso fiducia nella sua cultura e nel suo cinema”*, **La Repubblica**, 14 Giugno 2007.

Bottari, Roberto. *“Cinema, aumentano incassi e spettatori”*, **Il Messaggero**, 14 Giugno 2007.

___ *“Cinema superstar anche a Roma”*, **Messaggero Cronaca di Roma**, 14 Giugno 2007.

Crespi, Alberto. *“Gli incassi italiani. E Tornatore sorride”*, **L’Unità**, 15 Giugno 2007.

D’Agostini, Paolo. *“Registi, appello ai Quirinale e in tv”*, **La Repubblica**, 14 Giugno 2007.

___ *“Dalla città alla montagna viaggio pensando a Olmi”*, **La Repubblica**, 15 Giugno 2007.

___ *“Gomorra, ecco il film sull’inferno di Scampia”*, **La Repubblica**, 13 Maggio 2008.

___ *“Benvenuti a Gomorra, l’inferno in terra”*, **La Repubblica**, 16 Maggio 2008.

___ *“Nuovo cinema inferno. La riscossa del cinema italiano”*, **La Repubblica**, 27 Maggio 2008.

___ *“Sorrentino, quando l’ arte rende grande la cronaca”*, **La Repubblica**, 30 Maggio 2008.

___ *“I nuovi produttori: È il nostro momento perchè sappiamo rischiare”*, **La Repubblica**, 30 Giugno 2008.

___ *“Pasolini capì tutto prima di me”*, **La Repubblica**, 28 Luglio 2008.

___ *“ Evviva, il cinema italiano sta facendo bella figura”*, **La Repubblica**, 2 Settembre 2008.

___ *“Io Veltroni e Il Caimano”*, **La Repubblica**, 21 Novembre 2008.

Lombardo, Ilaria. *“Boom del film italiano E cresce Microcinema”*, **Avvenire**, 14 Giugno 2007.

Mele, Marco. *“I film italiani fanno il pieno”*, **24 Ore**, 14 Giugno 2007.

Silvestri, Roberto. *“La nuova spedizione dei ‘Mille’”*, **Il Manifesto**, 14 Giugno 2007.

Vescovi, Walter. *“Meno polpettoni e il cinema italiano torna a fare cassa”*, **Secolo d’Italia**, 14 Giugno 2007.

Yıllıklar, Sözlükler, Festival-Toplantı Raporları

Bichon, Alain. **Les Années Moretti: Dictionnaire Des Cinéastes Italiens 1975-1999**, Annecy: Acarda Distribution, Annecy Cinéma Italien, 1999.

D’Agostini, Paolo&Stefano Della Casa (a cura di) **Cinema Italiano Annuario 1999-2000**, Milano: Editrice Il Castoro, 2000.

__ (a cura di) **Cinema Italiano Annuario 2003**, Milano: Editrice Il Castoro, 2002.

Della Casa, Stefano. **Cinema Italiano Annuario 2004**, Milano: Editrice Il Castoro, 2004.

Gigli, Beniamino&Patrizia Massa (a cura di) **Lo Schermo Oltre Le Siepe. Incontri con il Cinema di Poesia. Franco Piavoli**, Premio Ludovico Alessandrini prima edizione, Recanati, 1998.

Italiani e Francesi di Fronte al Cinema Nazionale, Atti del Convegno FAC, Firenze, 1990.

Il Cinema Italiano Degli Anni ’90, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, XIV Evento Speciale, Pesaro, 2000.

La “Scuola” Italiana. Storia, strutture e immaginario di un altro cinema (1988-1996), Ente Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, X Evento Speciale, Pesaro, 1996.

Yayımlanmamış Tezler ve Ders Notları

Baldin, Valentina. “Ferzan Ozpetek: da İstanbul a Roma”, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Discipline dell’Arte, della Musica e dello Spettacolo, 2005-2006.

Bortolozzo, Diego. “Matteo Garrone”, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Discipline dell’Arte, della Musica e dello Spettacolo, 2005-2006.

Brunetta, Gian Piero. “Storia e Critica Del Cinema” ders notları, Università Degli Studi Di Padova, 29 Eylül 2008-19 Ocak 2009.

Brunetta, Gian Piero. “Storia Del Cinema Italiano” ders notları, Università Degli Studi Di Padova, 3 Ekim-9 Aralık 2008.

Campigotto, Antonella. “Il Cinema di Gabriele Salvatores”, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Scienze della Comunicazione, 2002-2003.

Corsi, Barbara. “Economia Dello Spettacolo” ders notları, Università Degli Studi Di Padova, 29 Ekim-18 Aralık 2008.

Ferraris, Luca. “Il Bello del Brutto. Ciprì e Maresco e I Mostri del Cinema Italiano”, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Lettere, 2006-2007.

Ferruzzi, Caterina. “Il Cinema Italiano degli Anni ’90. Tendenze e Crisi: Il ‘Caso’ Muccino”, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Discipline dell’Arte, della Musica e dello Spettacolo, 2002-2003.

Galgani, Valeria. “La Distribuzione Indipendente in Italia. Quattro Casi a Confronto”, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e

Filosofia, Corso di laurea specialistica in Scienze dello Spettacolo e della Produzione Multimediale, 2007-2008.

Minini, Alessandra. “La Visibilità del Cinema Italiano negli Anni Novanta”, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2001-2002.

Vitale, Marco. “Produzione, Distribuzione ed Esercizio nell’Industria Cinematografica Italiana: Linee di Tendenza a Cavallo del Nuovo Millennio”, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Scienze della Comunicazione, 2005-2006.